Les Temps Modernes

10e année REVUE MENSUELLE n° 108

Directeur : ***JEAN-PAUL SARTRE***

Décembre 1954





Rédaction, administration : 30, rue de l'Université, Paris

Les Temps Modernes

revue mensuelle
paraît le premier du mois sur 192 pages

Directeur :
JEAN-PAUL SARTRE

Comité de Rédaction :
JEAN CAU - CLAUDE LANZMANN - MARCEL PÉJU
Secrétaire général MARCEL PÉJU

O

La Revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés.

La Revue n'accepte les manuscrits ni des condamnés à mort pour fait de collaboration ni des indignes nationaux.

La rédaction reçoit le mercredi après-midi sur rendez-vous.

O

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

30, rue de l'Université, Paris-7e - Tél. BABylone 17-90

O

PRIX DE VENTE AU NUMÉRO

France : 200 fr.

O

TARIF D'ABONNEMENT

	SIX MOIS	UN AN
	—	—
France et Union Française	1.100 fr.	2.100 fr
Étranger	1.300 fr.	2.500 fr

Les abonnements peuvent se régler par chèque bancaire, mandat-carte, mandat-poste, chèque postal (compte Paris 6999-04)

POUR TOUT CHANGEMENT D'ADRESSE
Envoyer la dernière bande et joindre la somme de 20 fr.

Les Temps Modernes

L'HOMME AU BRAS D'OR

I. — RUMEUR DU SOIR

Le capitaine ne buvait pas. Pourtant, vers la tombée de la nuit, en cette saison couleur de fumée qui sépare l'été de la Saint-Martin et la première vraie neige, il se sentait parfois à moitié saoul. Il accrochait soigneusement sa veste au dossier de son fauteuil, dans la pénombre plombée du commissariat, disait qu'il crevait de sommeil en retard, et posait sa tête entre ses bras sur le bureau de la salle des interrogatoires.

Mais ce n'était pas le travail qui l'épuisait de la sorte, et c'était plus qu'une pluie couleur de fumée qui troublait son sommeil. La ville l'avait gavé de la culpabilité des autres ; il était paralysé par les accusations portées sur son registre. Depuis vingt ans, sur ce bureau tailladé, il enregistrait vol et incendie volontaire, sodomie et simonie, hausse illicite, carambouillage et coups de feu sur la voie publique, chantage et terrorisme, inceste et mendicité, grivèlerie et vol de chevaux, effraction et proxénétisme, détournement de mineurs et charlatanisme, adultère et maquerellage. De sorte que le doigt de la culpabilité, à rester braqué si fermement et si longtemps vers l'autre côté du registre, s'était finalement lassé et, capricieux, se retournait pour asticoter les fibres de la masse gris sombre cachée derrière les yeux gris clair du capitaine. Et s'il restait chasseur le jour, il venait des nuits, pendant cette première semaine où décembre retient ses tempêtes, durant lesquelles il se rêvait gibier.

Quelque épave de commissariat l'avait, voilà bien longtemps, surnommé Casier-Chef, afin de saluer la solidité d'une

mémoire habile à retrouver les fautes oubliées. Et maintenant, à la veille de la retraite, on ne l'appelait plus capitaine Bednar que dans les rapports officiels.

Les deux vagabonds qui se tenaient devant lui possédaient déjà leur fiche, empreintes comprises, dans ses dossiers comme dans sa tête.

— J'ai rien sur *mon* casier qu'ivrogne et bagarre, insistait le démobilisé au nez cassé, aux yeux couleur bison. Tout c'que j'fais, c'est tailler les brêmes, boire et m'bagarrer.

Le capitaine observa le kaki décoloré, au-dessus des brodequins militaires.

— Quelle feuille de démobilisation t'as reçue, la Distribe ?

— La *bonne*. *Et* la la médaille des blessés.

— Avec qui tu te bagarres ?

— Ma femme, c'est tout.

— Merde, c'est pas un crime.

Il passa de l'ancien combattant dévoyé à l'ancien réformé dévoyé ; ses lunettes d'écaille faisaient un pont entre ses oreilles décollées.

— Je t'avais pas vu depuis le soir où t'as joué les cow-boys chez le vieux Gold, malfrat. Comment ça se fait que tu peux pas t'entendre avec le sergent Kvorka ? Tu *l'aimes* pas ?

Comme si toutes les petites fripouilles du district, sauf cette bizarre exception, étaient amoureuses du bon vieux cousin Kvorka !

— J'ai nib contre Kvork. C'est lui qui m'aime pas ! protesta cette merveille sans menton. L'fait est, j'respèque not' cousin pac'qu'i fait son devoir — toutes les fois qu'i m'pique je l'respèque un peu plus. Après tout, faut que tout le monde soye arrêté d'temps en temps. J'suis pas meilleur qu'un autre. Mais seulement c'coup-là, c'est charrié, capitaine. I'peut pas fourrer dans sa grosse tête de mule que j'suis inapte, c'est tout.

L'ancien combattant, impatient, fit quinze centimètres vers la porte ouverte.

— Ça, c'est sûr que t'es inapte, accorda le capitaine. T'as la cervelle vissée en travers. Hé, *toi* ! Où tu crois que *tu* vas ?

Le vétéran recula.

— Jamais été en boîte ? demanda le capitaine à l'inapte.

— Turellement que si. La fois que ma poule a foutu le saladier de frites à la gueule d'Antek, le tôlier, j'ai été en boîte ; celle du commissariat de la rue Racine, elle ressemble un peu à celle-ci. Mais ils m'ont pas gardé. Je suis pas assez malin pour qu'on me laisse me balader en liberté, mais j'suis pas assez idiot pour qu'on me boucle non plus.

L'enthousiasme du voyou grandissait de seconde en seconde.

— Toutes les fois qu'vous avez envie d'me voir, capitaine, téléphonez chez Antek, i viendra me prévenir qu'i faut que j'descende me faire arrêter. J'*adore* ête bouclé de temps en temps, c'est comme ça qu'un mec évite les ennuis. J'prendrai un taxi, si jamais vous êtes vachement pressé d'm'épingler. J'ai horreur d'être à la bourre quand j'ai une chance d'écoper trente jours pour quèque chose que j'ai pas fait.

Le capitaine l'observa attentivement.

— T'as jamais eu assez de pognon pour aller d'ici rue du Lac en taxi.

— Oh ! mais j'prends des taxis tout le temps, rectifia respectueusement le voyou. Toutes les fois que j'suis rond, j'prends un Carrelé, on dirait.

— Une veine que t'es pas rond tous les quarts d'heure, ça ferait des embouteillages. Quel est ton vrai nom ?

— Saltskin.

— Qui c'est, le Piaf ?

— C'est mézigue aussi. Saltskin-le-Piaf, c'est mon nom de jour.

— Et ton nom de nuit ?

— Solly [1]. Pace que j'suis moitié youdi.

— Moitié youdi et moitié dingue, interrompit inopinément l'autre vagabond.

Mais personne ne réagit à ce commentaire et il s'agita impatiemment dans la lumière vacillante.

— Pourquoi que t'étais venu ici la dernière fois ? s'enquit le capitaine auprès du Piaf

— Poure rien.

— Poure rien ?

— Vi. Poure rien. J'ai sauté dans l'panier quand l'père

1. Diminutif de Salomon (N. d. T.).

Kvorka l'a arrêté au feu rouge, et il a été forcé d'm'amener. Mais j'préfère quand même les Carrelés. Ça fait combien de fois qu'on m'épingle, maintenant, capitaine ?

Le voyou se pencha, curieux, sur le registre.

— Vous m'gardez le compte ? Quand j'suis à cent, j'me mets volontaire pour Leavensworth [2].

— Je m'occuperai de ton compte, Solly, acquiesça aimablement Casier-Chef. C'est pas un dérangement. Quand c'est cent, on te pend. T'es à quatre-vingt dix-neuf, maintenant. Rentre chez toi — si t'en as un. Ton toit fuit.

— I fuit qu'd'un côté, protesta le Piaf avec quelque dignité, coiffant une casquette de base-ball rouge et sale avec la visière à l'envers, comme s'il se préparait à en marquer un.

— Je crois que t'es maboule, conclut enfin le capitaine.

— Il est pas boule, confia l'ancien combattant à Casier-Chef. Il est riôle. Vous pigez : plus mariole que maboule.

De son visage plat, placide, inexpressif, il fixa distraitement un cafard de taille extra qui, sous le radiateur, agitait vers lui ses antennes dans un geste accueillant de demi-drogué. Viens donc en bas, où tout est tiède amour et rêves rafraîchissants pour toujours. Puis, sentant l'œil de la loi fixé, immobile, sur lui, l'ancien combattant se ressaisit et avertit confidentiellement le capitaine :

— On a été cueillis ensemble, et si cette cloche s'en va, moi aussi. Sans ça, c'est du double abus d'pouvoir ou quèque chose comme ça.

Le voyou se tourna d'un air dégagé vers la Distribe.

— Jamais vu c't'ivrogne sans mère de ma vie, capitaine. C'est-t'y pas des taches de sang, sur sa veste ? Vous auriez déjà pincé le mec qu'a coupé la petite fille en tranches ?

— Vous êtes une paire de voyous et vous vous engraissez sur d'autres moins malins jusqu'à ce qu'on ouvre Hawthorne [3], conclut le capitaine.

Et il appela, par-dessus leurs têtes, quelqu'un qu'on ne voyait pas.

— Fourre-moi ces deux-là en cabane. Ça donnera aux caves une chance de s'en tirer pendant deux jours.

2. Prison (N. d. T.).
3. Prison (N. d. T.).

Surgie des ombres du commissariat, une main empoigna le Piaf par le cou, et aussitôt, ce dernier parut beaucoup moins enthousiaste, tout bien réfléchi, à l'idée de coucher au violon.

— Pourquoi que tout le monde me prend par le cou ? demanda-t-il. J'suis pas un putain de tuyau. T'essayes de me le dévisser ? Hé !

Il glapit, par-dessus son épaule, à l'adresse du capitaine, tout en commençant à descendre le funèbre escalier qui menait aux cellules du sous-sol.

— Bednar ! Bednarski ! Capitaine Bednarski ! I vous faut un *motif* pour me boucler !

— On peut te boucler pour le meurtre de l'officier de police dans le parc Humboldt, si tu veux, proposa le porte-clés.

Et un moment plus tard, les barreaux claquèrent. Sous ses hâbleries, le voyou dissimulait une terreur réelle de la cage — et tous les flics du commissariat de Saloon Street le savaient.

— Remonte une paire de fusibles pendant que t'es en bas, cria la voix de Casier-Chef du haut des marches ; on va passer le dingue à la casserole à une heure une minute zéro seconde.

— C'est toi, Frankie ! affirma très vite le voyou à la Distribe.

— Non, c'est toi, rectifia, lentement, la Distribe.

La nuit s'annonçait longue pour Solly Saltskin. Frankie Machine lui-même ne lui garantissait pas que les flics plaisantaient.

— Y a des trucs qu'on peut en rigoler et d'autres qu'i faut pas, Frankie, lui reprocha le voyou. Et quand on l'fait, c'est de la diffamation. Je pourrais porter plainte tout de suite. Je pourrais te poursuivre. C'est toi qui m'a mis là. Casier-Chef était près à m'laisser partir et t'as tout embrouillé — un faux jeton, c'est tout ce que t'es.

Il balança un long gauche que Frankie saisit d'une main pour en frotter la nuque effilée du voyou comme on caresse un chiot galeux. Si le Piaf avait eu une queue, il l'aurait remuée ; avec Frankie Machine dans le coin, il n'aurait même pas eu trop peur de la Chaise.

Le caresser gentiment, et le fourrer dans le pétrin, et le sortir de là, comme ça, d'un jour à l'autre.

— Si Schwiefka essayait pas toujours de fourrer les atouts dans sa manche, on serait pas en cabane si souvent, confia-t-il à Frankie du ton de l'information strictement confidentielle. Bednar nous a fait ramasser par Kvork juste pour rappeler à Schwiefka qu'il a une semaine de retard sur ses enveloppes.

Puis il se détourna de la Distribe tandis que le gardien passait en faisant sonner ses clefs, et jeta, du même murmure striconfidence :

— Psss ! Sale rat ! T'as bien fermé la porte ? On a pas envie qu'un flic pourri entre ici cette nuit !

Le petit blond tranquille à la gueule carrée, à la tignasse serrée, à l'œil brun bison nommé Frankie Machine, et le voyou hirsute et agité qu'on appelait le Piaf se sentaient à peu près aussi astucieux que les deux premières cloches venues. Ces murs qui les avaient déjà retenus, ne les gardaient jamais longtemps.

— C'est tout dans le poignet, et j'ai le coup, aimait à se vanter Frankie, à cause de ses mains fermes et de son œil aigu. Je vais jamais nulle part sans payer ma place tout du long.

Frankie était régulier.

— Je suis un peu instable, lui confia le Piaf dans un chuchotement rauque qui s'entendait d'un demi-block.

— Mais rien qu'd'un côté. Aussi, essaye pas de me balancer, peut-être que tu tomberais sur mon côté stable. Auquel cas j's'rais obligé d'te faire emporter par le directeur avec tes dents du haut plantées dans ma godasse.

Etre régulier, en effet, ça vous mène en tôle aussi souvent que d'être instable d'un côté. Les choses sont comme ça parce qu'elles ont toujours été comme ça. Raison pour laquelle elles ne pourront jamais être autrement.

Ni Dieu ni la guerre ni le directeur de la prison ne peuvent beaucoup changer North Division Street.

Car là, Dieu et le directeur travaillent la main dans la main et jamais l'un ne fait rien sans l'accord de l'autre. Dieu prête au directeur l'habileté, et le directeur lui repasse un pourcentage de la gratte tous les dimanches matins. Le

directeur arrange les affaires de toutes les fripouilles qui pensent comme il faut, et le Seigneur, en retour, arrange celles du directeur. Car le Dieu du directeur est un Dieu des fripouilles ; et aussi sage à sa manière que le Dieu des prêtres et des hommes d'affaires.

Et le Seigneur des fripouilles protège Son propre bien : depuis quatorze ans qu'il opère, pas un seul book n'a vu sa porte bouclée sur le territoire du directeur sans le consentement personnel de celui-ci. Nul ne peut accomplir cet exploit sans l'aide du ciel et de la meilleure équipe d'officiers de police de la ville.

Qu'est-ce que tu f'ras pour Dunovotka
Après c'que Dunotka fait pour toi ?

Ainsi chantent en chœur les capitaines aux réunions du bureau.

Est-ce que tu vas voter pour l'équipe ?
Est-ce que tu vas t'montrer un chic type ?

A première vue, on pourrait croire que c'est un Dieu de flics qui protège les gars du directeur. Eh ben ! ça fait une centaine de patrouilleurs, de motorisés et d'as en civil qui sont venus et qui sont partis pendant que les fripouilles du directeur restent là, l'un suivant l'autre, à cogner sur les mêmes portes amochées. Ils sont dans la main du Chef des fripouilles ; ils ont été élus.

Le Dieu des fripouilles s'occupait aussi de Frankie Machine. Il enregistrait les chutes éventuelles du Piaf. Il veillait à ce que les deux gars travaillent chez Zero Schwiefka la nuit et le directeur lui-même leur donnait des tuyaux increvables chaque jour.

La seule chose qu'ignorent le Dieu du directeur et le directeur, c'est la seringue que Frankie gardait, avec d'autres souvenirs, au fond d'un vieux sac de trouffion dans la chambre d'un autre vétéran. Le canon d'un Mauser allemand et une baïonnette boche rouillée dépassaient du sac accroché au mur de la chambre de Louie Fomorowski, au-dessus du club Safari.

On laisse tous quelque chose de soi dans les chambres d'autres vétérans. On garde tous quelques souvenirs.

Le Piaf lui-même n'avait qu'une très faible idée de tous les emmerdements que Frankie gardait en réserve dans son sac de soldat. Le petit fricoteur de Division Street et la Distribe étaient encore une paire de jeune cabots joyeux.

— Il est comme moi, expliquait Frankie, i boit jamais. Sauf quand il est seul ou avec quelqu'un.

— Ça m'est égal que Frankie raconte de temps en temps qu'j'ai un tuyau à la place du cou, admettait l'enfant de nulle part, mais faut pas qu'un sagouin de flic en fasse autant.

Peu importaient en effet les taquineries de Frankie ; le clodo n'oubliait jamais qui le défendait tous les soirs chez Zéro Schwiefka.

Leur amitié avait pris naissance une nuit d'hiver, deux ans avant Pearl Harbor ; le Piaf s'était envolé, par la première neige de l'année, du fond d'une impasse obscure aux marges blanches pour arriver dans une rue pleine de détritus et de lumière. Frankie l'avait trouvé, niché dans une pile de l'*Echo des Courses*, sous l'appentis derrière chez Schwiefka après la dernière donne de la nuit.

— Que tu fous là-dessous ? demanda Frankie aux godasses fatiguées qui émergeaient entre les feuilles éparses.

Car c'est là le lieu que Schwiefka, pressé par quelque interne sentiment d'insécurité, réservait à l'empilage de vieux journaux de courses. Jamais il ne pouvait se décider à jeter une feuille ; il se persuadait qu'il se les gardait pour le jour où les ans leur donneraient une valeur ; pourtant l'âge n'avait en aucune façon accru la sienne propre. Frankie les fauchait, en douce, pour allumer le fourneau de Schwiefka ; mais il admonesta sévèrement les godasses :

— Tu sais pas que c'est ici le cabinet des archives à Schwiefka ?

Le Piaf s'assit, tâtonnant à l'aveugle à la recherche de ses verres, disparus dans les papiers froissés.

— Je suis trouveur de chiens perdus, expliqua-t-il rapidement, l'expérience lui ayant enseigné l'intérêt de signaler à tous les étrangers, dès leur première question, qu'il avait un emploi régulier.

— Je connais cette combine, l'avertit Frankie, tâchant

de prendre la voix d'un privé, mais y a pas de perdus à faucher ici. T'essaies de calotter du bois ?

Ça faisait bien deux mois que Frankie calottait une brassée de fagots à Schwiefka chaque matin, chaque jour de chaque semaine ; il n'avait nul besoin de l'aide d'un quelconque voyou.

— J'ai pas d'endroit où dormir, la Distribe, avouait le Piaf, ma tôlière m'a enfermé dehors depuis la semaine d'avant Noël. J'ai pas arrêté de rabattre pour Schwiefka toute la journée et i m'a dit que je pourrais roupiller ici, mais i m'a pas donné un traître rond. I fait trop froid pour voler des chiens, i sont tous dans les baraques. Y a des nuits où i fait si froid que je voudrais être dedans aussi.

Frankie observa le clochard frissonnant.

— Tremble pas, ordonna-t-il. Quand t'as la tremblote dans mon biseness, t'es mort. Une main sûre et un œil sûr, c'est c'qui faut.

Il lui tendit un demi-dollar.

— Tiens. C'est un double cas de pneumonie si tu dors ici. Prends une chambre à l'hôtel Kosciusko. Et l'prochain coup que Zéro Schwiefka te paie pas, viens l'dire à Frankie Machine. C'est moi : l'môme au bras d'or.

Il s'arrêta, lissa sa tignasse blond foncé, clignant un peu son œil faiblard. Le droit.

— C'est tout dans le poignet, et moi j'ai le coup — les dés, les brèmes ou la queue de billard. Je joue même un peu de la batterie parce que c'est aussi dans le poignet. Tiens, prends une carte.

Tout gelé qu'il fût, le voyou dut en prendre une.

Pendant les mois de solitude, Frankie aux antipodes et Schwiefka faisant son jeu lui-même, de tout le demi-cercle des ajournés, du Cochon Aveugle à John le Poivrot, seul le Piaf s'était rappelé ce bras d'or.

— J's'rais là-bas avec la Distribe, maintenant même, se lamentait silencieusement le Piaf, si on m'avait pas réformé quand j'ai dit que je volais pour vivre.

Frankie ne se donna la peine d'écrire à personne jusqu'à ce qu'il émergeât du brouillard où l'avait plongé un obus de canon à tir rapide : sur son dos, dans un hôpital avant l'évacuation, avec la douleur permanente de l'éclat enfoui

définitivement dans son foie. Un message tremblé sur une carte en franchise avertit Sophie qu'il rentrait.

Sophie mit la lettre dans le cadre de la glace du bar d'Antek le Tôlier, parmi celles d'autres épouses de soldats. La nuit où le Piaf la lut, tout le culot acquis au contact de Frankie et disparu en même temps que lui, réapparut.

La Distribe rentrait dans ses foyers.

— Les mecs qui s'imaginent qu'i peuvent m'emmerder, ils vont se réveiller au ras du trottoir, commença-t-il immédiatement à dire à chacun.

Et il cracha, histoire de montrer quel dur ça peut devenir qu'une cloche de Division Street.

Il attendait avec impatience les tours de cartes archiconnus de Frankie. Tous les tours dont il ne se fatiguait jamais et pourtant, la Sophie de Frankie en avait marre depuis si longtemps !

Et Frankie lui-même s'était lassé depuis si longtemps de les montrer à Sophie ! mais jamais au Piaf, pour qui ça restait, jour après jour, une révélation toujours neuve et stupéfiante.

— Ce youdi-là, il sait comme ça peut devenir moche, disait parfois Frankie, obscure explication de leur amitié. Il sait comme ça peut devenir moche et comme ça peut être bien. I sait comment c'était avant et comment c'est maintenant. Je lui confierais ma sœur toute une nuit. A condition, bien sûr, qu'elle ait pas plus de cent balles sur elle.

Frankie ne voulait jamais reconnaître qu'il louchait un brin.

— Si y avait quèque chose qui cloche dans mes mirettes, l'armée m'aurait pas pris, insistait-il. La main est plus rapide que l'œil et j'ai un œil vachement perçant.

Mais quelquefois, il y avait des trucs, en plein devant l'œil vachement perçant, qu'il ne voyait pas du tout.

— Où est le sac ? demandait-il.

— Sous ton nez, la Distribe, répondait quelqu'un.

— Eh ! c'est qu'il y a six fafs dedans, disait-il alors comme si c'était l'explication de sa cécité temporaire...

Et maintenant, dans la lumière vague de la cellule, il louchait un peu, son éternel paquet de cartes en main.

— J'peux contrôler vingt et une cartes, se vantait-il devant le Piaf. Si tu me crois pas, mets ton pognon là où est ta gueule. Je donne six mains et je te les détaille dans le noir. Dis ta donne. Tu veux trois rois ? Et voilà, t'as ce que tu demandais. Mais fais gaffe, cloche, la donne à côté de toi va sortir la quinte et l'oiseau, là, qu'a rien qu'un as qui se montre, va t'en tirer trois qu'i cache.

Et c'était toujours le même jeu, qu'il se donne en spectacle dans une cellule ou dans l'arrière-boutique du Cognedur chez Antek Witwicki.

— J'donne leur chance aux mecs jusqu'à ce qu'ils essaient de m'avoir ou qu'i soient pas corrects avec moi, avertit Frankie.

A l'entendre, Frankie Machine était plutôt méchant.

— Quand je me mets après un gros malin, je me fous qui c'est et combien qu'il a. Si tu me vois commencer à les filer, tu sais que le malin, il va comprendre.

Le Piaf approuva. Il restait le seul clodo de Division Street à croire encore qu'il se cachait du vrai dur en Frankie Machine. Les jours où il avait vu Frankie se dégonfler, ils ne comptaient pas pour le Piaf, simplement.

— C'qui faut que tu t'rendes compte quand c'est à toi d'faire au pok, c'est qu'c'est juste comme un instructeur de l'armée — et c'est çui qui donne qu'est l'instructeur. Faut que tout le monde soye au même pas, et debout sur ses pieds, et faut pas qu'y ait de discussion sans ça y a pas d'harmonie — je suis bon au billard parce que c'est aussi dans le poignet. On me donnait quinze fafiots pour une exhibition de six cents points handicap. Non, ils ont jamais mis ma photo sur le mur, mais la canne, elle m'a fait vivre trois mois tout de même quand ça allait mal et c'est plus qu'un tas de traînards peuvent en dire.

C'était plus que Frankie n'en pouvait dire lui-même. Il aurait crevé de faim pendant ces trois mois-là sans la paie de Sophie. Eh bien ! s'il était interdit au Piaf d'oublier longtemps à quel point fallait être méchant pour être instructeur, les affirmations de Frankie restaient pourtant de seconde main : il avait tiré trente-six mois sans gagner le moindre galon de première classe. L'armée ne s'était

jamais rendu compte, sans doute, de la machine qu'il devenait avec un paquet de cartes.

(Il y en a qui croyaient encore qu'on l'appelait Machine parce que son vrai nom était Majcinek. Mais les vrais affranchis, les nocturnes, l'appelaient Machine Automatique depuis des années ; Louie Fomorowski abrégea l'étiquette. A la table de donne, aux urnes ou sur un registre de police, il était maintenant Frankie Machine.)

La carte du dessous crissa pendant qu'il faisait la donne sur le plancher gris de la cellule et ça l'irrita de ne pas pouvoir en tirer une seconde d'en dessous sans frotter celle du dessus. S'il n'avait jamais eu assez de culot pour tirer du dessous pendant une partie, il aimait imaginer qu'il pouvait, manière de symboliser son habileté.

Parce qu'il avait le coup, et le bras d'or.

— Soutiens-moi, bras, suppliait-il, essayant une cinquième passe pendant que les quatre premières couraient encore, embrasse ton chapelet une fois, ça t'aidera pendant que les parieurs essuient leur sueur, et zing ! le voilà. Petit Jean ou Phœbé, le gros Dick [4] ou les deux quat' qui voulaient s'battre, deux fois trois pas comme ça, mes p'tits dés doux décidez-vous — quand tu te sens bon risque l'paqueçon, joue tes cent balles, tant pis si tu râles — que l'cinq sorte ou j'prends la porte — croix d'loup croix d'chien gagne tout gagne rien — dis-leur où tu l'as ramassé et comme ça a été facile.

Quand il fit trop noir pour qu'on puisse distinguer les marques des cartes, Frankie tira de sa poche une page de journal en boule.

— M'a fallu dix ans pour apprendre ce joli petit-là — regarde mes crayons, papa.

Le Piaf regarda les doigts adroits opérer, rapides et délicats.

— Cinquante opérations en moins d'une minute, fanfaronna Frankie.

4. Il s'agit du jeu de « craps ». Le lanceur (caster) jette les dés. Les parieurs (faders) couvrent leur mise. Le lanceur gagne s'il sort 7 ou 11, il perd s'il sort 2, 3 ou 12. S'il sort 4, 5, 6, 8, 9, ou 10, cela devient son « point » et il relance jusqu'à ce qu'il réussisse à ressortir son « point » et il gagne, ou le 7 et il perd. Le 4 est appelé Little Joe, le 5 Phœbe, le 10 le gros Dick, etc... (N. d. T.).

Et ça y était, un vrai nœud papillon à la Sinatra avec le col, sorti de rien qu'une feuille de la veille.

— Si c'était de la soie, tu pourrais la mettre maintenant, dit le Piaf avec admiration.

— Pourquoi t'en fabriques pas tous les jours, la Distribe ? Tous les mecs du coin en achèteraient une — t'as une fortune à gagner.

— J'suis pas un homme d'affaires, expliqua Frankie, je suis une cloche — maintenant, donne-moi cinq chiffres impairs entre un et dix dont la somme fait trente-deux.

Le Piaf fit semblant de chercher très dur, traçant de l'index des chiffres sans signification dans la poussière grisâtre de la cellule, jusqu'à ce qu'il soit temps pour Frankie d'expliquer. Le Piaf n'était jamais bien sûr des impairs et des pairs.

— Les maths, c'est de mon côté instable, s'excusa-t-il, je fais des erreurs atroces.

Pourtant, il était aussi précis qu'une machine à additionner dans n'importe quelle partie de craps à la manque ; là, il faisait clairement la différence entre impair et pair — quelquefois avant même que les dés ne s'arrêtent.

— Jouer le coup, c'est une chose, résoudre des d'vinettes, c'en est une autre, estimait le Piaf, sans rien trouver d'anormal à cette distinction. C'est ça qu'ils pigeaient pas non plus au conseil de révision, se rappelait-il. Ou bien j'étais trop astucieux, ou bien j'étais trop dingue, mais i pouvaient pas dire lequel. C'est pour ça qu'il a fallu qu'i m'refusent pour turpitaison morale.

Frankie faisait une colonne verticale de trois chiffres un et une seconde, parallèle, de deux. Additionnant la première, il obtint un total de trois, additionnant la seconde, un total de deux : l'un à côté de l'autre, ça faisait trente-deux.

— Y a quèque chose de pas normal quèque part, Frankie ! gémit le Piaf en détresse. Tu me fais gonfler mes châsses et j'ai des lumières dans le crâne — mais si seulement je connaissais une bonne grosse vieille division, je pourrais mettre mon doigt sur c'qui cloche.

— Y a rien du tout qui cloche, Piaf. Parfaitement régule. C'est juste la façon d'faire les trucs qu'on a de nos jours.

Comme la nouvelle façon de te faire dix dollars sur tous les paquets d'cent qu't'as à la banque. Ça, je le montrerais pas à un autre que toi. Y a que moi et les banquiers qu'on le connaît, et i doivent faire dans leur froc qu'les gens l'trouvent et les mettent tous sur la paille en une semaine. Jure que tu l'diras pas ?

— Qu'les saints m'enlèvent si j'cause.

— Ça va pas. Jures-en un youpin.

— Mais j'en connais pas d'youpin, la Distribe.

Tout serment était inutile. Il serait mort avant de trahir le moindre des secrets professionnels de Frankie.

— Turellement, l'avertit Frankie, si tu veux connaître cui-là, faut que t'abandonnes tes intérêts — d'ac pour abandonner tes intérêts ?

La question troubla le Piaf.

— C'est une banque youde ou une polaque, Frankie ?

— Qu'ça fait ?

— Si c'est une youde, p'tête que j'ai un oncle qui y bosse. et i va p'tête m'en passer une poignée pendant que l'président r'garde pas.

— T'as pas d'oncle dans celle-là, décida fermement Frankie. En fait, t'as pas aucun oncle nulle part. T'as même pas de mère.

— P'tête que j'ai quelqu'un dans l'vieux pays, Frankie. dit-il avec espoir.

— Y a pus personne dans l'vieux pays, alors tourne pus autour du pot — tu risques le coup ou pas ? Allez, tu peux pas faire tes dix et garder tes intérêts.

— Ça va, Frankie, je risque.

— C'est aussi simple que ça, poteau.

Il commença à arracher des petits carrés de papier du nœud papillon cousu main, chaque carré représentant dix dollars, jusqu'à ce qu'il en ait assez pour faire un départ hypothétique de dix carrés. Et là, il eut un compte de cent dollars et fit comme s'il le retirait en entier, puis il remit les carrés en place en commençant par le dernier retiré : vieux truc de clown ; si bien qu'au moment où il achevait de compter cent, il avait encore un carré dans la main.

— Et v'là tes deux cinq par jour, et t'as toujours tes cent à la banque, annonça-t-il triomphalement. Et tu peux le

faire toute la journée, i peuvent pas t'arrêter tout le temps qu'y a la pancarte dehors qui dit que la banque est ouverte. C'est parfaitement régule, alors i sont forcés de te laisser faire — c'est la nouvelle façon d'faire les trucs qu'on a d'nos jours.

Le Piaf ôta ses lunettes, souffla dessus, les remit et roula des yeux affolés vers Frankie puis sur la prétendue galette. Difficile, quand le voyou louchait comme ça, de dire s'il ne comprenait vraiment pas ou s'il jouait simplement les gourdes pour faire plaisir à Frankie.

— Y a encore quèque chose qui cloche, gémit-il, apparemment incapable de mettre le doigt dessus.

Avant qu'il ait eu le temps de rassembler ses esprits perturbés, Frankie lui préparait un autre miracle cousu main.

— Voilà comment tu peux ramasser une paire de dollars aux quilles Solly. Tu lances, et tu fais le coup de la tranchée : les deux du milieu par terre. Un mec te parie, vingt contre un, que tu peux pas les enlever. J'lai jamais vu faire de ma vie, qu'i dit, Wilman lui-même y arriverait pas. Même, y te montre un registre où qu'on dit que ça a pas été fait depuis des années. Tu lui dis : tu mises ou tu la boucles. Alors il met son double dix et tu vas à pinces jusqu'au bout et tu les enlèves avec tes crayons. C'est tout. Parfaitement régule.

— C'est-i un jeu de boules youde ou un polaque ?

— J'l'ai fait à un mec à Milwaukee Street, alors j'suppose que c'est un polaque.

Ce coup-là, le Piaf comprit tout de suite.

— Ça va comme ça. Tu vas me finir de casser ma petite tête. Et pis alors je serai instable des deux côtés.

— Ça te r'mettra d'aplomb. Tu s'rais juste bien.

Sans raison apparente, le Piaf pointa soudain un doigt accusateur vers Frankie.

— Qui c'est qu'est l'bonhomme le plus laid d'cette prison ? demanda-t-il.

Et il se répondit tout aussi vite :

— Moi.

Et puis il s'assit pour réfléchir à cette réponse comme si elle venait d'un autre.

— Qu'ça peut m'faire, d'ailleurs, la gueule que j'ai ?

dit-il pour adoucir l'insulte assénée si subitement. Ça compte pas, du moment que j'm'entends avec les gens.

— Si tu t'entendais avec tout le monde, tu serais pas tout le temps dans les emmerdements jusqu'au cou, lui rappela aimablement Frankie. Tu ne serais pas à risquer l'opération habituelle de Mr. Schnackenberg à ta prochaine condamnation.

— M'en faut encore trois pour passer chez Mr. Schnackenberg, assura le voyou, du moins si j'en attrape pas deux des mêmes.

Puis il confessa son instabilité avec une tristesse larmoyante.

— J'peux me coller dans plus d'emmerdements en deux jours sans en chercher que les trois quarts des gens toute leur vie si ils les cherchent — pourquoi c'est comme ça, Frankie ?

— J'sais pas, sympathisa Frankie, c'est juste qu'y a des mecs qui swinguent comme ça.

Quoi que Frankie entendît par là, le Piaf le négligea pour fournir sa propre explication.

— C'est parce que j'aime vraiment les emmerdements, Frankie, c'est ça ce qui cloche. Sans les emmerdements, je serais déjà crevé tellement on se fait salement suer dans ce coin pourri. Quand t'es aussi laid que j'suis, faut tâcher que rien ne s'arrête pour que les gens ils aient pas le temps de se foutre de ta gueule. Ya que comme ça que t'évites d'avoir le noir.

Pourtant, il faisait pleuvoir sur son visage mince et effilé, ses verres doubles et son cou de poulet plus de sarcasmes que tous les autres réunis. Pour neutraliser les blagues de ses voisins il se dépêchait de les devancer. Sa crainte des insultes ne reposait sur rien, et les autres n'avaient nullement pris conscience de la laideur du Piaf. Ils étaient habitués à lui depuis longtemps ; seul lui-même ne pouvait s'y faire. Il ne lui restait qu'à sourire, de son sourire aigu et démentiel, et à se réjouir tout de suite de n'être ni le Cochon Aveugle, ni John-le-Poivrot.

Assis en tailleur sur le sol de ciment, l'œil plissé, il regardait les murs chaulés s'éclairer du demi-jour des veilleuses alignées le long des cellules. Il souffla sur ses lunettes

pour enlever la poussière de la prison et fit descendre la visière de sa casquette sur ses yeux, manifestant par là sa certitude de ne pas changer d'endroit avant le matin.

— J'te parie qu't'as pas ta casquette sur l'crâne.

Frankie repartait dans ses défis au voyou. Le Piaf tâtonna un instant pour être bien sûr qu'il l'avait, puis déclina le défi.

— J'te parie qu't'as pas tes godasses aux pieds. J'te parie que t'es pas en train de fumer. J'te parie que j'peux monter dans un tramway sans ticket, rien dire au conducteur, rien lui payer et continuer comme ça. J'peux pas t'donner toutes les solutions, ça serait trop m'exposer.

— Je t'exposerai pas et tu m'exposeras pas, proposa le Piaf, se levant pour toper et conclure ce pacte ambigu.

Ayant serré la main de Frankie, il commença, pour se distraire, à se balancer, accroché main sur main à la grosse traverse juste au-dessus de lui.

— Regarde-moi ! ordonna-t-il. Le Tarzan de la ville.

Frankie empoigna ses tibias osseux et le hala au sol.

— C'est ça note nouvelle façon d'marcher, expliqua le Piaf, on a des tas de nouvelles façons de faire les choses depuis ton départ, Frankie.

— Elles t'attireront les mêmes emmerdements que les anciennes, assura, lugubre, Frankie.

Cette nuit-là, les petites ampoules de vingt watts brillèrent tout le long du couloir chaulé, dans une frénésie fixe et Frankie Machine fut repris par la fièvre d'une vieille blessure ; il rêva, pour la seconde fois de sa vie, à l'homme qui portait un singe de trente-cinq livres sur son dos. Son nom, c'était soldat Mac Gantic, nul ne savait pourquoi, et il restait debout, les épaules courbées sous son terrible fardeau, dans l'entrée lointaine, illuminée de soleil, d'une tente-hôpital où Frankie encore une fois se retrouvait sur son vieux lit de camp.

Il n'y avait pas d'autres soldats dans la rangée des lits soigneusement faits, mais Frankie savait que celui qui louchait vers la tente venait, envoyé par l'infirmerie. Le soleil d'hiver baignait son visage et révélait cette pâleur de l'hôpital ; et ses yeux paraissaient morts devant la masse vague tassée sur ses épaules.

— J'peux pas l'faire partir, dit le soldat, sans s'adresser précisément à personne, et avec une certaine innocence au lieu de la honte que l'on attendait : la voix d'un enfant qui avoue une maladie malpropre sans en percevoir aucunement la malpropreté.

— Quelque chose lui est arrivé, perçut Frankie.

Le soldat désigna l'autoclave de la tente, sur lequel reposait une seringuette de G.I., extraite de quelque trousse de premiers soins ; à côté, les deux centigrammes de morphine se dissolvaient sous ses yeux en un liquide clair.

« Il est pas bête quand même, de venir entre deux tours de garde. I sait que je connais comment qu'on vire le singe, il a attendu que l'caporal aille au magnan, conclut Frankie, mais j'vais pas risquer des histoires pour un trouffion quelconque. »

Mais le type continua de le regarder. Sans oser entrer, mais trop malade pour repartir du moment qu'il y avait un espoir de soulagement, il exprimait une telle misère muette que Frankie s'entendit enfin dire :

— Tu peux te servir de ma cravate.

Il leva les yeux, et le soldat était parti ; alors il se leva de son lit, et la profonde souffrance irradiée par son foie commença de lui étreindre le ventre. La cravate était là, soigneusement accrochée sur le bourgeron, et il avait le temps, juste le temps. Il mit la cravate autour de son bras, essaya, d'une main, de la nouer deux centimètres au-dessus du coude ; mais ses doigt s'emmêlaient, pris d'une faiblesse nerveuse, il sentait la fièvre monter, et il fallait se dépêcher, et juste à ce moment, la voix du caporal, dehors, dit :

— J'vais l'prendre la main dans l'sac, aujourd'hui.

L'aiguille se courba mollement, devint une espèce inutilisable de thermomètre médical caoutchouteux, quelqu'un lui braqua une torche électrique dans les yeux, et il se réveilla dans sa cellule sous l'éclat accusateur. Avec la vieille douleur qui battait derrière son ventre.

Lentement, la douleur s'endormit. Un codétenu, au bout du couloir, manœuvrait un miroir pour réveiller tous ceux sur qui ça tombait. Une lumière chair ruisselait dans les cellules ; on en faisait sortir les poivrots grommelants pour

qu'ils puissent se laver, péter, roter, s'étirer, cracher, et gratter leurs fesses velues.

Frankie se leva, alla jusqu'aux barreaux, sans réveiller le Piaf, et vit les ivrognes les plus dégueulasses de la République s'aligner, se mouiller les mains en vitesse et se toucher le front, une seule goutte chacun, comme si c'était de l'eau bénite, comme si chacun s'apprêtait à se confesser au lieu de récolter vingt dollars d'amende ou vingt jours de tôle à Bridewell.

Frankie Machine en avait vu quelques moches pendant ses vingt-neuf ans de vie. Mais chacun de ceux-là avait l'air d'avoir été assommé toute la nuit par tous les autres à coups de douelles de tonneaux. Des gueules sanguines de porc cru haché lentement dans le grand hachoir de la ville : des gueules en sac de papier éclaté, l'une avec des yeux de poule mourante, et l'autre aussi farouche qu'un dogue acculé ; des yeux où brillait la petite lueur de l'hystérie, d'autres devant lesquels se tendait à demi le rideau triste du chagrin. Ils regardaient, et ils parlaient, et ils entendaient et répondaient vaguement ; mais tout le jour, ils voyaient en eux-mêmes cette horreur sans fin : les ruines tordues de leurs vies torturées, inutiles, sans lumière et sans amour.

De sa vie, Frankie n'avait vu ces hommes ; pourtant, il reconnaissait chacun. Sur chacun s'acharnait la même torche qui l'avait déjà brûlé. Torche à la flamme sombre et rongeuse, qui, de l'intérieur, sèche l'homme et ne lui laisse que le noir calcin de la culpabilité.

Culpabilité immense, secrète, essentiellement américaine, culpabilité de ceux qui n'ont rien, rien du tout, dans le seul pays où vertu et propriété ne font qu'un. Culpabilité tapie derrière les pancartes qui donnent à chacun sa règle de conduite ; chacun de ces hommes-là avait, jusqu'au bout, failli aux règles des pancartes. Pas de « Ford dans ton avenir » pour celui-ci. Jamais un coin à lui. Faillite, vis-à-vis des annonces de la radio, selon les plots des tramways, selon la morale de tout magazine qui se respecte. De tes propres yeux, tu as pu voir de vrais Américains gravir les degrés du succès, rapides et sûrs, sans l'aide d'autrui : et c'est toujours toi le seul assez dépourvu du sens de l'hon-

neur pour oser sortir de la corbeille de West-Madison-Street-aidez-nous-à-tenir-la-ville-propre, assez dépourvu d'ambition pour élever ton regard jusqu'aux pancartes oubliées.

Tu n'as même pas pu faire un bon ivrogne. Tu n'as pas pu t'offrir l'alcool qui te confère la distinction, la bière qui donne cette santé reluisante et te mène, si soudainement parfois, à une surprenante réussite sociale. Tu as volé des mégots, au passage, des mégots de la cigarette qui éclaircit l'esprit lors des décisions urgentes, grâce au feu toujours vivant de son tabac. Mystère, au moment de toucher tes lèvres, le tabac était ranci. Doit y avoir quelque chose qui cloche, dans tes lèvres

Tout était rance pour ces déshérités. Leur vie même avait une odeur de prison : ils la traînaient derrière eux dans les rues de Skid Row et la ville elle-même devenait une prison à ciel ouvert, avec des murs pour tous, des rires pour personne. Nés sur place, à Skid Row, ils cessaient de se croire nés en Amérique. Ils avaient émergé du mauvais côté des pancartes.

Et pourtant, ils parlaient, ils riaient ; la plus misérable de ces épaves brandissait encore, comme un étendard dans la lumière, un lambeau du rire des années intactes. Chiffon sale agité par un commis-voyageur ivre dans un bazar mochard... personne n'achètera, mais il agite sa minable marchandise et se moque de lui-même. Et personne, pourtant, n'achètera.

Vivants malchanceux, bientôt malchanceux morts. Ceux qu'on repêche dans les fleuves ou les lacs, qu'on trouve, chiffonnés sous des journaux chiffonnés, dans les squares ; qu'on ramasse dans les ruelles, ou, les tripes mises à l'air pour une demi-bouteille de pif de ménage, dans les venelles pleines d'ornières, entre les agences et les banques.

Alors — juste un peu trop tard — ils deviennent enfin des Gens Très Importants. Photo de face et de profil, une plaque en cuivre autour du cou ; un rendez-vous... rien moins que le médecin légiste ; un permis d'inhumer de la police, un certificat d'indigence tout ce qu'il y a d'authentique.

Quelques-uns sont invités par l'association des Démonstrateurs pour une autopsie-party. Ceux-là, la table blanche

et froide du dissectionneur sera leur tombe ; il n'en restera pas assez pour mériter l'honneur de la terre Américaine, voire de la plus simple des croix.

Et quelques-uns, si longtemps malchanceux, seront au bout du compte les vrais veinards : grâce à l'Ecole des Dernières Heures pour l'Embellissement et la Saignée Antiseptiques, on les choisira pour les Embaumer. Peu, naturellement, connaîtront telle fortune ; car bien peu méritent cette chance.

Trente d'entre eux sont réunis, enfin résignés à leur destin ; les joyeux menuisiers municipaux arrivent, avec des beaux crayons tout neufs derrière les zozores, des gamelles noires à la main, des clous entre les dents et leur carte de Sécurité Sociale dans la poche, et fabriquent trente belles boîtes de sapin. Trente macchabées, dans une cave chaulée, lourde, en place de celle des fleurs, de l'odeur du désinfectant, trente qui écoutent, avec un indéchiffrable dédain, le gai vacarme des heureux marteaux et les bavardages animés des vivants.

A l'occasion, un des macchabées, obstinément décidé à emmerder le monde, nécessite une boîte plus longue ou plus large que le règlement ne l'y autorise. Le gaz et le fleuve sont en ce sens les principales sources d'embarras, car il ne reste plus guère de géants.

Les boîtes prêtes et payées, la Compagnie de Charrois-Nous-Transportons-Tout envoie une camionnette qui se persuade elle-même qu'elle est un corbillard. Le conducteur trimballe les morts déshonorés jusqu'à Elm Forest, où un excavateur municipal a évidé une tranchée unique ; et dans ce cimetière, champ de bataille oublié, l'inévitable et inimitable clown, Livre Saint en main, chapeau bas par respect pour son modeste pourboire, prononce quelques mots — tous sacrés — devant ces morts profanes.

Tout ceci, ils le sentaient au fond d'eux-mêmes, en se touchant le front avec l'eau de la prison ; et c'est la raison pour laquelle, de temps à autre, ils riaient si légèrement. L'ultime tour, on le leur avait joué d'avance ; d'autres, plus ambitieux, devraient attendre un peu avant de le connaître. C'est pour ça qu'ils souriaient, l'air renseigné, aux plus ordinaires de leurs compagnons de prison ; ils pren-

draient la même route, la même rue sale, vers la même tranchée, tous ensemble. C'est pour ça qu'ils se poussaient du coude, familièrement, et ricanaient un peu ; « Un conseil, papa, calenche pas fauché ».

Un vieux cheval de retour, traînant par terre ses bretelles tachées, surgit de quelque part et demande :

— Les gars, vous vous rappelez de moi ?

Personne ne se rappelait ; il répéta sa question pour soi, les lèvres mobiles, comme s'il avait presque oublié lui-même. Mais à chaque battement de son pouls, une fois pour toutes, avant d'être froid pour de bon, son sang voulait savoir qui se souvenait de lui et de ses bretelles tachées.

— Rappelez de moi ? J'étais veilleur de nuit au vieux Wabash.

Personne ne se rappelait le moindre gardien de nuit du Wabash, vieux ou jeune.

— C'est un bon boulot quand même, expliqua honnêtement Frankie au Piaf. Tu veilles sur les mecs qui dorment. Quand tout le monde se repose sur toi, rien de moche ne doit arriver. Quand tu roupilles, tu peux pas te protéger toi-même. Même Joe Louis, c'est un gosse à ce moment-là. C'est pour ça qu'i faut pas rire d'un vieux mec si ça a été un bon veilleur de nuit.

— J'ai vu Fitzsimmons du temps du vieil « Académie », assura le gâteaux. Vous vous rappelez du vieil « Académie » ?

— Non, lui dit respectueusement Frankie, mais je vais te présenter un vrai millionnaire vivant.

Il bouscula le Piaf de façon que le vieux pût saisir l'ensemble du voyou d'un seul coup d'œil.

— R'garde c'te casquette qu'i porte. C'est Pop Anson qui y a donnée, ça vaut une fortune aujourd'hui.

Le vieil homme perçut une raillerie, leur tourna délibérément le dos à tous deux, se pencha en avant si loin qu'il en craqua, et commença à se gratter inexorablement, à travers ses sous-vêtements pisseux ; ses doigts comme animés d'une vie propre, attaquaient sous la pente affaissée des cuisses tombantes pour remonter méthodiquement jusqu'en haut, comme à la poursuite du sang, comme un chien suit ses puces ; jusqu'en haut de la pente, et s'arrêtaient, fouillant de leurs ongles ras, sans hâte, même avec une sorte

de plaisir. Cinq minutes pleines, ils le regardèrent ; il remonta son pantalon, et, traînant toujours ses bretelles derrière lui sur le béton sale, il reprit encore une fois, ce qui lui tourmentait le sang plus sûrement que ses fesses ne le démangeaient :

— Les gars, vous vous rappelez de moi ?

Sang pâlissant qui tentait de se régénérer en découvrant un homme — un seul — avec qui partager un souvenir, un seul, du vieux Wabash, où l'on partageait tant de nuits. Qu'un seul d'entre eux se souvienne — et ce sang le saurait ; et l'homme redeviendrait, un moment, ce qu'il avait été jadis.

Mais ceux qui se souvenaient avaient disparu avec ses forces, au fil des fossés dans les pluies passées, amis, ennemis, famille, et le vieux sang pâli suivrait bientôt les pluies.

— Rappelez de moi ?

Et il interrompit son incessant grattage sous la lumière ancestrale, car il lui semblait que ces hommes venaient tous de quitter le vieux Wabash ; tous avaient erré leur vie dans la lumière chair et se pressaient maintenant à ses côtés pour la réunion finale près d'une tranchée gris brouillard.

— On se rappelle pus des gens, ici, déplora-t-il enfin à haute voix.

Puis il revint à ses démangeaisons, le cul insolemment levé, ses bretelles traînant dans la poussière immonde.

— Un bon geôlier peut se faire plus qu'un flic en patrouille, signala le Piaf à Frankie. S'il a sa cage pleine, ça lui fait tout de suite trente-quatre dollars.

— Tout ça dépend du quartier, lui dit Frankie, puisant dans sa plus vaste connaissance du monde. Tu prends un flic là-bas à Evanston, il fait juste que de se balader, de sourire et de toucher sa casquette, et de dire comme votre pelouse est belle ce matin, madame Rugchild — il est juste gardien, là-bas, c'est tout. I faut qu'i soit poli parce que ça veut dire de bons pourliches, c'est pas comme ici chez nous, dans le territoire des cloches, où i sont forcés, pour faire cracher des mecs comme Schwiefka, de poirer des gars comme nous avant de pouvoir piquer quoi que ce soit. C'est pour ça qu'i te ramassent à tout coup si i t'épinglent

en train de te balader dans un passage de Division Street après minuit — t'es coupable à la seconde que la torche t'attrape parce que t'es le type qu'i faut pas à l'endroit qu'i faut pas à l'heure qu'i faut pas. Sans des mecs comme toi et moi, les types comme le cousin Kvork pourraient s'balader sur un trottoir de North Side, i s'imaginent. C'est pour ça qu'i nous tombent dessus, parce qu'on entrave leurs carrières.

— C'est pas Kvork le pire, dit le Piaf. I fait juste c'qu'on lui dit de faire. La fois qu'on m'a aligné pour vol, il a pas témoigné, i savait ce que je risquais avec une condamnation de plus.

— C'est Kvork le mieux, convint Frankie, il oublie pas quand t'as fait quèque chose pour lui. Mais le sale rat d'ici ça lui ferait les pieds qu'on l'assomme un peu. Ça fait quatorze ans qu'i plume les broquarts [5]. Un jour, il va plumer le mec qu'i faut pas.

— C'est déjà arrivé cinq, six fois, se souvint le Piaf, mais il est toujours réaffecté. Comment qu'un mec peut devenir tellement affamé ?

— C'est pas dur de filouter les cloches, expliqua Frankie.

Du plafond, un cafard avait bondi, ou chu, dans le baquet d'eau où une tranche de pain noir détrempé et un bout de saucisson spongieux décrivaient maintenant des cercles lents, de-çà, de-là, malgré l'absence de courant. Le ventre en l'air, le cafard battait de ses pattes le vide inconnu, tentant rêveusement de reprendre pied : et Frankie, rêveusement appuyé sur un coude, savait bien l'impression que ça faisait.

Il s'agissait, conclut-il, du même vagabond qui sous le radiateur, lui faisait signe, de façon si hospitalière, pendant son interrogatoire ; et il se sentit presque enclin à tirer d'embarras le pauvre diable, quand ça ne serait qu'en souvenir du bon vieux temps. Il commençait à lui donner des petits coups sur le ventre pour l'aider à gagner les parois du baquet mais repoussa finalement cette idée de charité.

— Tu sortiras pas avant que je sorte, maugréa-t-il à haute voix, se rappelant qu'il venait de tomber lui-même entre

5. Immigrants de fraîche date : *greenhorns* « cornes vertes ».

des murs infranchissables et battait le vide à sa façon. On est dans le baquet tous les deux pace qu'on n'a pas fait gaffe à leurs torches, dit-il, sur ce ton de remontrance que Sophie prenait si souvent avec lui.

Le Piaf écoutait sans rire.

— P'tête qu'la prochaine fois tu r'garderas où tu vas.

Il imitait le gémissement de crécelle de Sophie.

— C'est ben ta faute, ben ta faute, tu veux toujours te mêler de tout quand t'es dans les emmerdements jusqu'aux oreilles, c'est tout de ta faute. L'prochain coup p'tête que tu t'méfieras, continua Frankie, se consolant en même temps que le cafard. Ça sera une bonne leçon pour toi, punaise.

De l'ombre des barreaux, le jour grandissant commençait à faire un escalier pour nulle part : une volée de marches éclairées faiblement par le miroir qui faisait la pige au jour levant.

— J'suis un salaud, mais ma femme est cent pour cent au poil.

Quelqu'un, au bout du couloir, informait de la sorte tous ceux qui pouvaient l'entendre.

— La mienne est infecte, pensa doucement Frankie Machine.

Aussitôt, sa conscience lui botta les tibias.

— J'en ai une chouette aussi, répondit-il à voix haute pour rattraper le tout.

Et sa conscience lui botta l'autre tibia parce que c'est mal de mentir.

Les premières ombres de la nuit, au coude à coude le long des corridors, s'écartèrent sans bruit pour laisser passer un ventre drapé dans une chemise à raies brillantes et un complet noir et graisseux de croque-mort : Zero Schwiefka carra ses gros pieds plats de telle sorte que les semelles gémirent douloureusement comme des petites choses vivantes écrasées sous le fardeau massif.

Debout devant la cellule de Frankie, il se frotta les mains sans relâche, jusqu'aux coudes, comme une grande mouche bleue se peigne les pattes de devant avant de pencher sa tête et son corps pour peigner celles de derrière ; les mains, puis les bras, la tête inclinée sur ses revers sombres et froissés ; on s'attendait à le voir tomber sur les paumes et s'en-

tortiller les jambes avec la même intensité mécanique d'insecte.

— Où que t'étais, toi, nez en patate ? le salua Frankie en s'asseyant. Tu te mariais ?

— Qui c'est qu'épouserait *ça*, s'enquit le Piaf du fond de sa sécurité cellulaire. Une fumelle ?

— J'suis venu aussi vite que j'ai pu, la Distribe, s'excusa Grasdubide en soutenant ledit bide de ses pattes en épaules de mouton.

Entre ses bajoues, détendues par l'oisiveté et la boisson, le nez bulbeux surplombait une bouche comme un coup de couteau à moitié guéri.

— Tu seras dehors dans une demi-heure, la Distribe ; laisse Non Compis ici dedans jusqu'à ce que les mecs de la fourrière passent.

Et il cracha, pour prouver son mépris des voyous de Division Street.

Le Piaf cracha à son tour. En plein dans le baquet d'eau où le cafard, maintenant, flottait passif.

— On n'a pas bouffé depuis hier soir, dit-il, accusant Schwiefka. Combien de dîners vous vous envoyez ce soir, monsieur Barrymore ?

— Est-ce qu'ils ont un motif ? interrompit poliment Frankie.

— J'leur ai fait mettre que c'était secondaire. Ça sera renvoyé ce matin. Ils ont laissé le truc en attente.

— Moi j'serai aussi en attente quand je serai dehors, souligna le Piaf, dans l'attente de n'importe quoi. T'as quelqu'un à qui tu veux faire casser les pattes, tête de nœud ? Trois cinquante pour une et les deux pour cinq — t'économises deux fafes en faisant faire les deux du même et c'est plus chouette pour ton cave aussi. Comme je fais, il est pas forcé d'aller deux fois à l'hosto.

— Quand j'aurai envie de t'entendre causer, je gueulerai, prévint fermement Schwiefka, et quand je gueulerai, t'arriveras sur une pelle.

Personne ne prenait plus Solly Saltskin au sérieux.

— Tu crois que je vais dormir encore une nuit dans ce trou dégueulasse ? demanda Frankie. Fais nous sortir ce soir, même si i faut que Zygmunt s'en mêle.

— Où tu dors, c'est ton biseness, reprocha doucement Schwiefka. C'que j't'ai dit, c'est qu'tu sors dans une demi-heure et que le grand patron lui-même i pourrait pas arranger le truc plus vite. L'affaire sera renvoyée à midi que tu voie le tribunal ou non. Ça dépend du grand Zero.

— La seule chose que t'aies de grande, c'est ton bide, tête de lard, assura le Piaf de derrière Frankie. T'es le mec qu'as pendu ta vieille à un crochet de boucher pour cent balles, une fois, j'ai tout entendu raconter par ton vieux. i râlait que tu partages pas avec lui.

— Si ton vieux avait pas été chômeur, jamais tu serais né, lui dit Schwiefka, qui alluma la cigarette de Frankie, à travers les barreaux, avec un briquet d'argent.

— T'en fais pas, Piaf, dit Frankie avec assurance. On peut se fier à Zero, i nous sortira même si i faut dix ans.

— J'vous ai même pas demandé comment vous y êtes entrés, protesta Schwiefka, je viens rien que pour vous faire filer. Qu'est-ce que c'est qu'ces vannes ?

— Tu sais aussi bien que nous pourquoi qu'on y est, c'est ça le vanne, dit Frankie à Schwiefka. Toutes les fois que tu flibustes Kvorka de ses deux dix, il fait Division Street jusqu'à ce qu'i me bigle, moi ou l'autre mariole et i nous boucle sous prétexte de principes généraux. Ce coup-là il nous a poirés ensemble. Le prochain coup que ça arrive, tu douilleras pour nous deux.

— La prochaine fois, i me pendent, interjeta le Piaf lugubre.

— On va rester sages une paire de jours, dit Schwiefka se dérobant devant l'accusation, le temps que je fasse revenir les tables au bistro de l'impasse. On devrait avoir pas mal de public là-bas, samedi soir. A quelle heure vous viendrez ?

— Pas assez en avance pour bouger tes saletés de tables, ça c'est un tuyau blindé.

Et Frankie se détourna.

Schwiefka avait une longue habitude de ce dos tourné. Ce n'était pas la première fois qu'il apportait à des hommes la nouvelle de leur salut. Frankie prêta l'oreille à la retraite des grands pieds plats dans le jour vague qui s'avançait, et les entendit éprouver chaque marche de fer de l'escalier comme si chacune risquait d'être la dernière de toutes.

— En tout cas, on sera pas obligés de voir ce vieux crapaud pendant une paire de jours, soupira Frankie.

— Tu l'as viré proprement, la Distribe, assura le Piaf. Il s'est trissé comme un cabot ébouillanté. J'ai idée que tu lui as fichu la pétoche, Frankie.

— J'ai jamais fichu la pétoche à personne de toute ma vie, admit à regret Frankie.

— Les frisous tu leur as fichu la pétoche, Frankie, lui rappela le Piaf de son murmure rauque. T'étais un grand homme dans l'armée.

— J'étais un grand homme, tu parles, c'était moi qu'ôtais les chiures de mouches du poivre avec des gants de boxe, dit Frankie se raillant lui-même.

— Et Louie le Rupin, tu y as fichu aussi la pétoche depuis ce jour que tu l'as pris à essayer de vendre à Sophie de ses espèces de cigarettes à la con.

— Les cigarettes à la con, c'est pas tout ce qu'i vend, et ça a rien de très secret, observa Frankie qui, amèrement pensa :

« Si j'avais pas eu besoin d'une dose de temps en temps, j'aurais jamais laissé ce salingue mette sa main sur la table où que je donne. »

— Comment qu'tu l'avais attrapé cette fois-là, Frankie ? interrogea le Piaf comme un enfant qui demande pour la centième fois l'histoire qu'il sait par cœur.

— C'était pas lui. C'était Ducochon. I vendait rien et je l'ai pas attrapé.

Il y avait maintenant dans la voix de Frankie l'accent d'une vieille défaite.

— J'ai juste reniflé l'odeur et j'ui ai demandé, et elle m'a dit Ducochon m'a filé quate tiges, c'est tout. Alors je lui ai dit qu'il y foute la paix.

Il ajouta pour lui-même :

— Un client dans la famille, c'est le maximum qu'on peut s'permette.

— Tu sais c'qu'est marrant, Frankie, dit le Piaf, c'est que Louie a peur de toi, Zéro a drôlement peur de lui et toi t'as peur de moi. Comment ça se fait qu'un petit mec comme moi arrive à vous tenir, toute vote bande de minables, Fran-

kie ? Comment qu'un petit mec comme moi d'vient une telle terreur ?

— C'est qu't'es trop fort, j'pense, accorda Frankie, absent, l'esprit encore occupé de Louis et de toutes les lubies de Louie.

Il était en culotte courte que Louis encourait déjà deux condamnations pour meurtre. On lui tailla un complet à perpète pour la seconde, et il en fit neuf mois dans des conditions privilégiées.

Mais maintenant, Louis-le-Rupin fourguait un mélange de morphine pas mal baptisé et il avait ses propres emmerdements. Où il la dégotait, seul le fainéant aveugle surnommé Ducochon, qui démarchait pour lui, pouvait le deviner. Mais le Ducochon se foutait de ça.

— Comment que je pourrais dire d'où vient la drogue quand je vois même pas où elle va ? disait-il à Frankie. C'est pour ça que j'suis le placier, pace que j'vois pas c'que font les gens.

— J't'ai jamais d'mandé d'où venait la drogue, lui rappelait Frankie, mais je te dis qu'y a un endroit où elle ira pas, et c'est là-haut chez moi. D'ailleurs je lâche la drogue cette semaine, je veux pas que tu mettes Sophie dans cette nécessité-là. Je peux pas le supporter.

Ducochon était toujours d'accord :

— Je m'amènerai jamais avec la drogue jusqu'à ce que tu fasse dire à Louis de m'envoyer, la Distribe, souligna-t-il. Si tu t'en débarrasses, je te souhaite bonne chance. J'espère que tu reviendras du singe à zéro et que tu seras jamais mordu de nouveau.

Le Cochon aveugle comme Louis savaient que l'on ne risque rien à souhaiter bonne chance. Ceux qui ne prenaient la drogue qu'occasionnellement, ils les appelaient des « petits poudrés » et ils leur souhaitaient bien du plaisir. Les petits poudrés n'ont aucune intention de devenir des intoxiqués au vrai sens du terme. Ils conservent assez de volonté, ils le sentent, pour prendre la médecine du bon Dieu une ou deux fois par mois et l'oublier le reste du temps.

De même, selon Louis, un « étudiant » ne restait jamais qu'un petit poudré même s'il arrivait au compromis d'une

fois par semaine. Une fois par semaine, ça ne suffisait pas pour être mordu dans le dictionnaire de Fomorowski. C'est à partir du moment où un type exigeait ses deux centigrammes par jour que Louis l'estimait solidement coincé.

— T'es plus un étudiant, le congratulait-il. Tu viens de passer ton bac — Papa, t'es mordu...

— Viens — et Frankie bouscula le Piaf — on joue aux cœurs sur le nez.

Et ils s'accroupirent ensemble devant le paquet de cartes défraîchi.. Le Piaf y jouait toujours avec un peu d'agitation. Le gagnant avait le droit de cogner dix fois sur le nez du perdant avec cinq des cartes réunies, et le Piaf perdait toujours. A ce moment-là, il subissait sa punition presque — mais jamais tout à fait — sans fléchir, essayant de toutes ses forces de ne pas laisser les larmes emplir ses yeux sous la gifle rapide des cartes. Ça avait toujours l'air d'une punition, la façon dont Frankie le calottait à ce moment-là ; châtiment de quelque grief informulé que Frankie nourrissait en secret.

Il fit donc traîner en longueur, sachant que le geôlier allait s'amener avec les clés ; pourtant, il devait déjà deux parties — vingt coups — quand le fouineur apparut enfin.

— D'bout là-n'dans !

— Je récapitulerai un jour où ça se trouvera et que j'aurai plus de temps, assura Frankie tandis qu'ils décrochaient leurs casquettes.

Et le Piaf savait sans pouvoir l'exprimer, que Frankie avait le droit de récapituler, jeu ou pas jeu : simple prétexte. ce jeu, à la levée de quelque tribut ancestral dû à la Distribe.

Arrivé à la porte. Frankie se rappela quelque chose. Sa figure plate de boxeur eut un sourire tordu sous sa crinière d'étoupe et il s'approcha du baquet.

— J'y ai promis d'y prêter la main quand j'en sortirais moi-même, expliqua-t-il doucement tandis que le porte-clés le regardait avec sa gueule de soupçon figé. Mais vise ! Il est déjà trop tard.

De fait, il était trop tard. Trop tard pour les cafards et pour les vieux poivrots de Skid Row ; il se faisait même un peu tard pour les infirmes, les traînards et les voyous branchés trop longtemps sur les mêmes vieilles resquilles. Le

cadavre imbibé n'émergeait plus qu'à moitié, l'extrémité arrière pointée vers le plafond comme un sous-marin que les eaux éternelles attirent au fond pour toujours.

— J'aurais pu le sauver, constata Frankie avec un léger remords. C'est encore tout de ma faute.

— Les mecs comme toi, l'avertit le porte-clés, j'en fais un tous les jours.

Et il les regarda monter tous deux l'étroit escalier vers une liberté plus étroite encore. Dans la rue, ils attendirent un tram direction nord.

Un tram arriva lentement, trop lentement pour Frankie Machine. Si ça continuait seulement d'arriver sans s'arrêter, comme les tramways de ses rêves, et sans vraiment finir d'arriver, il ne serait plus forcé d'aller jamais nulle part. La Distribe ne voulait pas rentrer chez lui ; là-bas, c'était Sophie qui faisait tout ce qu'il y avait à faire.

— Maman, sers-toi une autre main, fredonna-t-il distraitement, décidant in petto. Elle va recommencer à gueuler, C'est encore pour quel motif ce coup-ci et Pourquoi on ne te file pas des coups de balai dans le train pour que t'aies un travail sérieux. Pourquoi on ne quitte pas le quartier les terrassiers s'amènent. Ça devient de plus en plus enfumé tous les jours et Si c'était pas pour toi je serais pas clouée dans un fauteuil à roulettes et j'pourrais être dehors en train de danser.

— Monte avec moi, demanda-t-il au Piaf.

Il avait besoin d'une cuirasse entre lui-même et le tir de barrage de Sophie.

Le Piaf secoua la tête. Il s'était déjà fait coincer dans ce barrage. C'était lui qui encaissait le premier et le plus dur parce qu'elle n'avait pas souvent l'occasion avec lui.

— Faut que je cherche du boulot, expliqua-t-il. Frankie comprit.

Au moment même où les réverbères s'allumaient, le tramway s'arrêta et s'obscurcit à un demi-block de là. Le trolley avait glissé ; dans les dernières lueurs du soir, la perche tâtonna pour retrouver le fil, le trouva enfin et l'appareil repartit lentement toute sa confiance envolée, emportant, avec une sorte de tendresse, son précieux chargement de lumière. Il s'arrêta et hurla comme Sophie au démarrage.

Frankie monta, se sentant très bas, et le Piaf le suivit avec son murmure rauque :

— On parie sur les numéros de correspondance ?

Les tramways de correspondance portaient un numéro sur lequel on pouvait parier comme au poker, et le perdant payait les tickets. C'est le seul jeu auquel le voyou gagnait contre Frankie.

Mais Frankie tenait sa correspondance distraitement, non conscient de l'avoir en main. Le Piaf la lui chipa.

— J'te bats encore, Frankie. J'ai les deux. Tu me dois huit cents.

— Mais je te dois vingt calottes.

— On fait quitte, Frankie ? Il brandit le ticket de Frankie.

— Quitte.

Tous deux gagnaient.

Cependant, à l'arrivée, le Piaf, gêné, estimait qu'il y aurait dû y avoir un perdant.

— Je te paie un verre chez Antek, proposa-t-il soudain comme ils tournaient le coin de Milwaukee Avenue et de Division.

Ils entrèrent ensemble au Cognedur d'Antek Witwicki. A la table du coin, le nommé John le Poivrot, un sale petit roquet, engueulait Molly Novotny, une fille d'à peine vingt ans qui gagnait leur vie à tous les deux en poussant à la consomme au Club Safari vers les premières heures du matin. Petite, la figure en cœur, les yeux cernés d'épuisement, elle écoutait John, un type de près de quarante ans, avec une espèce de désespoir terne. Tous les soirs, elle payait les verres, et il lui reprochait ses erreurs de la journée. Elle restait là sans boire, sans quitter un instant des yeux un instant la bouche amère de l'homme, comme si elle craignait de perdre un seul mot.

Frankie nota que les cheveux clairsemés de John étaient divisés par une raie médiane d'une précision qui représentait dix bonnes minutes devant la glace. Sa main droite trembla tandis qu'il prenait son verre. La fille gardait son verre hors d'atteinte. Celui de John s'était sûrement vidé plus souvent que de raison et dans les trous du vacarme

environnant, Frankie entendit Molly le supplier de prendre son chapeau et de rentrer chez eux, il avait assez bu.

Mais John le Poivrot n'avait jamais assez bu.

— C'est chez les dingues qu'i faut qu'tu rentres, commença-t-il à hurler. Les gosses de ton âge sautent encore à la corde, dehors.

Il tenta de lui prendre son verre au moment où elle le retirait, lui heurta la main et envoya le whisky dégouliner sur sa robe de coton à fleurs.

— Comme tu veux, alors, comme tu veux, dit-elle, conciliante, sans savoir ce qu'il allait encore vouloir.

Elle passait ses jours à essayer de deviner ce qu'il allait vouloir, chose que John ne pouvait jamais dire lui-même. Car c'était un individu rempli d'idées bizarres. Un jour après avoir saoûlé Molly en ce même lieu, il avait décidé que ce qu'il voulait en vérité, c'était « faire rire les gens » et épinglé la robe de Molly remontée jusqu'à sa taille. Elle trébuchait, aveugle, tentant de la défaire, tandis que les habitués ricanaient, et qu'elle riait d'elle-même, avachie.

Le lendemain, John ne voulait plus la connaître, après cette exhibition ; comment un type comme lui oserait-il jamais regarder les copains en face ?

John était aussi imprévisible que le temps dans la rue. Quelquefois, il lui disait de mettre son manteau et de s'en aller pour toujours. A la seconde où elle l'avait sur le dos, il exigeait qu'elle se déshabille et se mette immédiatement au lit ; il allait lui montrer quel taureau c'était que son type. Mais une fois au lit, les années de cuites le trahissaient, et il ne réussissait qu'à prouver à quel point il était cinglé.

Une bonne danse à coups de bottes, c'est ça qui la guettait ensuite, elle et sa façon de rendre cinglé un type sérieux comme lui. Car jamais il ne la battait de ses mains. Toujours des coups de pied soigneux administrés du bout de ses vernis ravagés, non pas dans la rage mais de façon délibérée, avec une sorte de satisfaction.

— Dis pas que tu le feras pas ! l'avertissait-il maintenant à propos d'une chose ou l'autre. Dis *jamais* que tu feras pas *rien* !

— Finis ton verre, supplia Molly, les gens r'gardent.

Elle essayait d'enfiler le bout d'un petit ballon bleu dans la brune bouteille à bière posée près de son verre.

— Et puis qu'est-ce que tu fous ici ? demanda-t-il comme s'il découvrait enfin qui elle était.

Et il sourit astucieusement rappochant son visage de celui de Molly au point de la faire reculer un peu.

— T'es en train d'te cuiter aussi, mon chou ? demanda-t-il, insinuant, comme s'il sous-entendait qu'il y avait entre eux bien autre chose qu'une simple cuite de plus.

Puis il se mit à la secouer par les épaules dans un accès de jovialité alcoolique.

— Maintenant, t'es un vrai succès !

Elle protesta, avec un rire tendu :

— Johnny, arrête !

— Chante, danse, fais quèque chose ! Fais rire les gens ! C'est c'qui faut. Faire rigoler les gens.

Il ajouta, d'un ton de reproche :

— J'peux pas faire *tout* moi-même, mon chou !

— Donne quèque chose à c'te gosse, dit Frankie au Piaf. J'lai emmenée danser quand elle avait quatorze ans et Soph l'a calottée parce qu'elle vadrouillait avec des hommes pus vieux qu'elle. J'avais vingt et une piges, j'crois.

Il tendit sa monnaie au Piaf.

— Mets une pièce dans l'phonomatique et file-lui l'autre qu'è chante avec le disque, è chantait tout l'temps.

Le Piaf pencha sa tête d'un côté, étudiant Frankie, dubitatif.

— File-le à la gosse toi-même, j'me mêle pas des événements de famille.

Frankie se leva, mit les dix cents dans la main de Molly, d'où John-le-Poivrot les fit voler en l'air.

— C'est moi que j'm'occupe d'elle, dit-il à Frankie. Qui c'est qui te cherche, toi ?

Vraiment, il voulait le savoir. Il le voulait à tel point que sa tête branlait pendant qu'il parlait ; une poussée, c'est évident, l'aurait effondré. Frankie, rouge mais pas seulement à cause du whisky, revint à sa table.

Dans la sciure, Molly vit les dix cents et se mit à les examiner tandis que John-le-Poivrot l'examinait elle-même, attendant qu'elle fasse le geste de les prendre.

— Vas-y, l'encouragea-t-il. T'as plus seulement assez d'dignité pour pas ramasser des ronds sur les planchers des bistros. Vas-y, les gens savent déjà c'que t'es, va, i-z-ont pas oublié le temps qu'tu dansais ici en sortant ton cul fatal. Vas-y, qu'i voient comment qu'une femme peut tomber bas. Ça fait du bien à un mec, j'te jure, d'voir sa souris marcher à quat'pattes dans un bistro à whisky pour ramasser dix ronds qu'un as de cœur de mes fesses lui balance. Vas-y, t'occupe pas de *moi*, t'es tellement tombée bas qu't'es deux étages en d'sous l'rez-d'chaussée.

Il essayait d'attiser sa propre colère comme un homme pompe dans un puits sans eau ; elle lui posa la main sur l'épaule avec une réelle gentillesse.

— Ne t'énerve pas, Johnny.

Du bout pointu de son vernis, il lui frappa la cheville, éraflant la chair sans défense. Elle fit demi-tour et sans ajouter un mot, s'en fut vers la porte ; elle se baissa une fois pour se masser la cheville et s'éloigna.

A la porte, le chauve Antek, une ventouse de plombier à la main, empêcha John-le-Poivrot de la suivre dans la rue.

— Tout ce que j'te demande c'est d'lui laisser une tête d'avance, dit-il à Johnny. J'le ferais même pour un chien.

— T'appelles ma Molly un *chien* ?

— Non, c'est toi qu'j'appelle comme ça.

— Ça, c'est mieux, ça va, assura Johnny, réellement content. J'm'en fous d'comment qu'tu m'appelles *moi*, j'suis un salaud. Mais cette poupée, c'est une reine, y a rien qu'elle mérite pas : j'espère seulement que j'la rattraperai jamais.

— J'crois que c'qui t'faut, c'est un bon boulot stable à relever des quilles dans un bowling, estima Antek. C'qui gaze pas avec toi, c'est qu'tu sais pas quoi faire de ta propre bidoche alors t'emmerdes cette fille. Pourquoi elle reste avec toi, ça, tu m'fras jamais comprendre !

Il laissa enfin John regagner la rue.

Et en vérité, c'était simplement un homme qui ne savait que faire de lui-même, car il ignorait ce qu'il était. Il est parfois plus facile de trouver un travail que de se trouver soi-même, et John n'en était pas encore arrivé au premier point. Comment aurait-il su qui il était ? Les uns le découvrent dans la joie, d'autres dans la souffrance, d'autres dans

le labeur. Johnny, jusqu'ici, n'avait essayé que le whisky. Procédé qui le laissait, chaque jour, se sentir quelqu'un de nouveau

Certains jours, il traînait chez les books sans un sou en poche, mais une paire de binoculaires de mardi-gras, un jouet d'enfant pendu à son cou par une ficelle : comme un vrai gros ponte retenu en ville par les affaires ; il venait, en passant, voir comment son écurie marchait.

D'autres fois, il s'installait chez Antek, un sac de golf contenant un club unique entre ses genoux noueux. Il revenait des links, il faisait tellement chaud là-bas qu'il avait dû s'arrêter au septième trou.

Au mur de sa chambre pendait la photo jaunissante, punaisée au mur, d'un insolent jeune homme, vêtu d'une ample culotte noire d'entraînement, dans l'attitude d'un lutteur.

— J'étais lutteur dans ma jeunesse, avait-il le culot de dire, debout sous cette photo.

Sans doute, était-ce la sienne ; nul autre que lui n'aurait pu s'enorgueillir de cette bouche ample comme les culottes elles-mêmes, de ces bras genre queues de billard et de cette gueule de vagabond sous-alimenté.

Il était beaucoup d'hommes sans en être aucun. Paquet hystérique de possibilités jamais réalisables. Bouche au bout d'une verre de whisky, genoux-morts en vernis à danser. Vernis « de quand j'gagnais toujours les marathons d'danse » qui conservaient un semblant d'éclat grâce à une fille à la figure en cœur, aux yeux vidés de leur émerveillement.

— Elle a l'cœur trop grand, c'te gosse dit Antek de Molly une fois John parti. Un mec s'y baladerait en godillots d'l'armée.

Frankie et le Piaf restèrent silencieux après la saillie d'Antek. Jusqu'à ce que Frankie dit enfin :

— Y a pus beaucoup de cœurs comme ça, Piaf.

— Sophie va vraiment s'inquiéter d'toi, la Distribe.

C'est ce moment que choisit le Piaf pour lui rappeler ça. Frankie se leva et repoussa sa chaise, au fond çà aurait pu être Molly Novotny chez qui il rentrait ce soir.

Pour les locataires du 1860, West Division Street, Schwabatski, c'était rarement « le propriétaire ». On l'appelait

Schwabatski le Geôlier. Pourtant, son unique uniforme était un treillis délavé, sa seule arme un marteau avec lequel il prétendait, de temps à autre, remettre d'aplomb une marche branlante. Pour prouver qu'il était réellement le propriétaire, il avait pendu une pancarte au-dessus de son bureau du second étage :

SILENCE
Ou dehors aussi, toi

Le bureau comme la pancarte paraissaient un peu de traviole. La grande baraque en charpente et Schwabatski tout comme, avaient l'air de traviole. Si le bureau penchait un peu d'un côté, ça prouvait seulement que le Geôlier n'était pas plus doué pour jouer les charpentiers que les propriétaires.

C'est le genre d'homme qu'on s'attendait à trouver derrière les barreaux plutôt qu'en train de tourner la clé dans la serrure. Il devait cependant se transformer en ferme-portes et en tourne-clés à cause des clients qui persistaient, été comme hiver, à laisser battre les portes. C'est vrai que la plupart des petites chambres sentaient le renfermé ; mais Schwabatski jugeait que les locataires n'entrouvraient pas seulement leur porte à cause du manque d'air

— P'tête bien qu'tu veux seulement un peu d'air, arguait-il, compréhensif, mais y en a toujours un qui pense que c'est une invitation et alors c'est la grande bagarre du haut en bas et qui c'est qui paie les flics à ma place à ce moment-là ? Si tu veux t'expliquer, fais ça en famille, la porte toujours bouclée.

— Alors, faut que j'm'habille, que j'descende et que j'm'installe su'l'trottoir pour respirer un brin d'air, lançait, insolent, quelque vagabond.

Mais les vagabonds protestaient toujours et les arguments du Geôlier ne variaient jamais.

— Tu veux t'en aller, va-t-en. Mais si t'es dedans, sois pas juste *à moitié* dedans, sois-y *en entier*. Tu l'es pas tant que la porte est pas *fermée*. Un vieil homme comme moi peut pas aller du haut en bas toutes les cinq minutes pour voir ce qui se passe. J'ai du boulot à faire.

Schwabatski avait effectivement du boulot. Il était le père

d'un crétin démesuré de vingt et un ans dont l'unique et simple plaisir consistait à planter des marguerites en papier dans les fentes des vieilles marches noires. Schwabatski n'abandonnait jamais l'espoir d'arriver à lui apprendre la menuiserie ; aussi l'emmenait-il chaque jour, muni de son marteau, de son crayon et de ses clous, voir comment on répare une marche cassée.

La patience du vieil homme était inépuisable. Combien de fois avait-il enlevé la planche pour recommencer le travail parce que l'attention du gamin volait du marteau aux précieuses marguerites ? Mais la patience du fils surpassait encore celle de son père. Il attendait que les marguerites prennent racine avec autant d'espoir que le vieux attendait de voir Pierre touché par la grâce. Pauvre Pierrot — il appuyait chaque marguerite sur sa grosse lèvre inférieure avant de la planter : il priait le bon Dieu qu'il pleuve sur l'escalier obscur.

Rien de très anormal dans la comprenette du gamin, jugeait le vieux. C'est juste que toutes les fois que le petit commençait à piger le marteau et les clous, un de ces voyous se mettait à faire du vacarme et il fallait planter là le marteau, les clous, la marche et le fils pour se dépêcher d'aller calmer tout ça avant que les as de Saloon Street ne s'en mêlent.

Et pourquoi cette idée de manger des cacahuètes dans le noir en laissant la porte entrebâillée de cinq centimètres ? Eh ben pourtant, voilà, la porte ouverte qui battait un peu, le bruit des cacahuètes écrasées et les coques jetées sur un journal dans la chambre obscure. Il ne pouvait pas dire si c'était un homme ou une femme, aussi observa-t-il d'un ton mixte :

— Ça m'a l'air de pas être correct ici dedans. Vous aimez les cacahuètes, mangez-les comme on doit. Allumez lumière. Ferme porte.

Une voix de femme, lourde d'alcool ou d'ironie, répondit :

— Y a un règlement intérieur qui m'oblige à allumer quand j'mange des cacahuètes ?

— Je suis un vieil homme, je peux pas rester toute la nuit pour empêcher les bêtises.

— Personne a été vous chercher.

— Vous non plus, madame. *Restez fermée.*

Il la fermait, et elle le resterait, même s'il était obligé de la boucler lui-même de l'extérieur et de garder toute la nuit la clé dans sa poche.

Il ne se passait guère de semaine sans qu'une paire de poulets du Commissariat de Saloon Street ne se dirigent vers l'entrée et quelqu'un de brailler par-dessus la rampe, à l'adresse du vieil homme, un joyeux avertissement :

— Des visiteurs, Geôlier ! des copains !

Et c'étaient toujours les nouveaux clients les plus embêtants. Les anciens, comme le donneur de brêmes et sa femme, se battaient en personnes respectables, derrière des portes fermées. Les oreilles de Schwabatski étaient depuis longtemps accoutumées aux mugissements émis de temps à autre par Sophie et Frankie. Un étranger pouvait se croire à deux doigts du massacre ; mais le geôlier passait.

— Ils veulent se prouver qu'ils s'aiment, mais ils ne savent pas comment.

Et il haussait les épaules en s'en allant.

C'est les chambres d'où ne s'échappait aucun son, malgré la présence du mari et de la femme, qui accrochaient les tympans de Schwabatski. C'est de ces chambres-là que venaient les vrais ennuis, le bruit soudain du verre éclaté, l'instant de silence hallucinant, l'indicible hurlement de terreur, détimbré, et la femme titubante qui sortait de la chambre, du sang sur la moitié de la figure, tandis que son champion personnel venait derrière, la bouteille cassée à la main.

Schwabatski ne s'inquiétait jamais de la porte jaune du donneur. Là, Sophie, des bigoudis dans ses cheveux cendrés, une main sur le bras de son fauteuil d'infirme, une couverture de l'armée lui couvrant les genoux, jouait sans but avec un crayon-torche électrique combiné, allumant et éteignant la petite lumière, encore, encore. Un chien hurla au fond de l'escalier sombre de Schwabatski. Elle se rappela la promesse d'un moment enregistrée au bas de l'échelle spiralée de sa mémoire.

— Quand c'est que tu me ramènes ce chien que t'as promis ? demanda-t-elle.

Frankie ferma soigneusement la porte derrière lui.

— Tu m'as promis que c'était sûr que tu me ramènerais un genti peu-ti chienchien. Eh ben ! je l'attends toujours et je vois jamais venir le moindre foutu chien, sauf un chien de prison, et c'est toi. *Pourquoi* tu promets toujours : j'm'en vais te rapporter un amour de chienchien, et tout ce que t'amènes, c'est un vieux jeu de cartes et une chemise sale — tu crois que j'sais pas où t'étais encore ?

— C'était pas dans un ch'nil, Zosh.

— Qui qui m'la dit ?

— Qui c'est qui ramène toutes les nouvelles ? Ducochon, le Bureau de Renseignements.

— *Lui*, i m'demande comment j'vais, et tu te ramènes par ici sans seulement demander comment le monde se porte.

— Comment tu vas, Zosh ?

— M'appelle pas Zosh, je viens pas de débarquer, je suis pas née à Slutsk, j'suis née sur terre sur Ogûûsty Boulevard et mon nom c'est Sau-phi-eu, dis-le.

— Comment tu vas, Sau-phi-eu ?

— Pas du tout bien. J'ai des gaz dans l'estomac. T'as des gaz dans l'estomac, toi ?

C'était plus subtil que les gaz, ce qui pesait sur l'estomac de Sophie. Derrière le rideau de solitude de son enfance s'était développée une crainte maladive d'être abandonnée, un soir ultime, dans une chambre comme cette petite chambre-là, sans aucun des siens près d'elle.

Crainte qu'elle fuyait parfois en attrapant un album volumineux, étiqueté, de sa main enfantine et laborieuse, Mon Livre d'Or d'Accidentation Désastreuse.

Au moment de terminer les lettres dans du papier rouge et vert à emballer les cadeaux, elles lui avaient paru si grandes et si joyeuses qu'elle s'était attelée à l'embellissement du titre, découpant le *Superman* et *Babinet*, *Tarzan* et le *P'tit Abner*. Ils galopaient, farandole démente, en compagnie de dames espionnes vêtues des négligés les plus vaporeux et d'annonces de films super-horrifiques et d'horreurs superfilmiques extraites des bulletins d'exploitants.

Elle avait commencé l'album avec la photo du *Times* de son propre « désastreux accident », y adjoignant pour continuer toutes sortes de clameurs poignantes jaillies des profondeurs, filles-mères précipitant les nouveaux-nés au fond

d'une commode dans une boîte à gâteaux secs ou, entourés d'un carton à porridge, dans un fourneau, parce que « Dieu me l'a ordonné ». Histoire d'annoncer, si un visiteur vient à remarquer qu'il fait plutôt chaud : « Je sais. Je mettais juste le bébé dans le poêle. »

Elle adorait exhiber celle intitulée : *La Mort était au Volant*, après y avoir ajouté, avec son goût brutal, un squelette et des tibias ; elle s'était rendu compte que ça donnait à Frankie ce qu'il appelait « la chair d'oie ».

Elle-même était agréablement titillée par l'effet produit sur la peau de Frankie ; ça rappelait à ce dernier le soir où il la veillait sur un lit d'hôpital blanc et froid, les yeux agrandis par le choc ; par la suite, elle avait donc étendu son domaine : une famille entière liquidée à un carrefour avec sa Chevro d'occasion, un beau matin de mai, dans l'Indiana.

Elle coupait et collectionnait les réclames de films comme une coquette vieillissante thésaurise les vieux programmes de bal.

CHAQUE BAISER
CHAQUE ETREINTE

Faisait naître une terreur sans nom...
Une jalousie sinistre !

RÉSERVÉ AUX ADULTES

Le sort des femmes ravies par des Gorilles !...
Les femmes indigènes épousent-elles les gorilles ?
Venez tous voir : une belle adolescente
aux mains de l'horrible secte des URUBU.

SECRETS VAUDOU.

La meilleure de toutes, c'était la photo jaunissante du *Times* qui, chaque jour, prouvait à Frankie que tout avait été de sa faute. Tellement de sa faute qu'il ne pourrait jamais plus l'abandonner.

— Roule-moi un peu, Frankie, implora-t-elle.

Il y avait des moments où l'album lui-même ne la soutenait plus. Elle se sentait tomber et seule une promenade de

long en large pouvait arrêter cette plongée sans fin dans le néant.

Certaines nuits, elle se roulait elle-même tandis qu'il dormait. Lorsqu'il s'éveillait, il la voyait dans l'angle où se rejoignaient la lumière et le noir, la figure à moitié obscurcie par l'ombre mourante du dimanche matin. Les cheveux entortillés dans du papier, des bigoudis ou des épingles, elle était prête pour la journée, et toute la journée, pas à pas, elle suivrait la lumière, jusqu'à ce que recommence, en bas, le carnaval nocturne du néon.

Tout le jour, picotant, de ses ongles, tantôt la couverture militaire sur ses genoux, tantôt son menton. « Têtes blanches, têtes noires ». Elle avait une petite chanson pour les heures les plus solitaires, et se picotait le menton jusqu'à le mettre en sang. « J'aime bien les *torser* et les *presser*, c'est quand ça me prend. »

Et les mêmes vieilles ombres la reprenaient.

Parfois, il semblait à Frankie que ça ne servait à rien du tout de la rouler. Ainsi, présentement, en manière de réponse, il tira de sous l'évier une planche de drummer de sa fabrication et s'assit devant, baguettes en main, sur un petit tabouret. Un moment, il tambourina doucement, juste assez fort pour couvrir les protestations que ponctuait l'irrégulier cliquetis de la petite torche électrique. Enfin, il retrouva son sens de la batterie.

— C'est ça, tu te colles le nez sur cette sale planche et tu fais comme si j'existe même pas. J'te demande de me rouler et tu fais comme si je suis morte — d'ailleurs, c'est ce que t'espères tout le temps.

Pendant un moment, il n'y eut d'autre bruit dans la pièce que celui de la vieille pendule sous le crucifix phosphorescent pendu au mur ; son vieux pouls battait tranquillement, sans une variation. Elle sortait un battement long, sûr et régulier, de bon ouvrier.

Frankie aimait la batterie. C'était aussi tout dans le poignet. Il exécuta deux fois sa propre version de la *Chanson des Iles.*

— Mignon, annonça Sophie au moment où il s'arrêta.

Un mot unique, dénué de sens, comme ça : mignon. Mais

qui, quoi ou qu'est-ce qui était si foutrement mignon, elle le dirait pas.

— J'connaissais cette Gertie Michalek, la celle qui a une marque de naissance comme une pomm' ed' terre sur son poignet, continua Sophie ; quand elle était enceinte, elle pouvait toujours dire si ça allait être une fille parce qu'elle avait c't'envie d'patates froides. Et t'sais quoi, Frankie ? Au jour d'aujourd'hui, quand les p'tites Michalek elles mangent une patate, les yeux d'la patate i ressortent sur la marqu' ed' Michalek. Que tu penses de ça ?

Pas de réponse. Il essaierait de ne pas se sentir exaspéré par ce mécontentement dénué de sens. Et encore et toujours elle allait dévider le fil, à perdre haleine, de ses mystères sans fin ; jusqu'à ce que Frankie, abruti par ce tourbillon, essaye de la ramener à la réalité.

— J'cherche un boulot d'batteur, Zosh, lui dit-il, s'apprêtant à recommencer juste au moment où elle se mit à faire des signaux avec la torche : point point point trait point point point — un code qu'elle venait d'inventer.

— Qu'est-ce que j'te dis comme ça ? demanda-t-elle.

Elle avait son compte de batterie pour la nuit. Si il voulait pas la rouler, i fallait qu'i joue. Il fallait qu'il devine quelque chose.

De l'avant-bras, il rejeta ses cheveux en arrière et sentit les baguettes se refroidir entre ses doigts.

— Ma réponse, c'est que t'as une fêlure au plafond, hasarda-t-il enfin.

Sachant que s'il ne jouait pas le jeu, elle ferait tap tap tap avec le métal sur le bras du fauteuil, transformant le code secret en un morse encore plus secret, avec un vague sourire renseigné.

Et ce sourire voilait sa connaissance du dernier tour de Frankie : déjoué depuis le premier soir qu'il avait trimbalé le truc ici. Une excuse de plus pour ne pas la rouler, c'était ça, sa planche, rien d'autre. Tout ce baratin, ce désir de jouer dans un vrai orchestre, de s'inscrire au syndicat des musiciens et de se ranger, c'était autant de tours éculés pour éviter de faire son devoir honnête vis-à-vis d'elle.

Eh ben ! elle avait encore un ou deux tours aussi honnêtes dans son sac. Elle le guettait, tandis qu'il essayait de

ne pas prêter attention à la torche, et se demandait quand elle allait recommencer les signaux.

Un moment, elle tint la torche en suspens au-dessus du bras du fauteuil comme une matraque vicieuse, tandis que lui-même, tendu, gardait ses baguettes levées au-dessus de la planche. Puis il repoussa planche et baguettes sous l'évier et mit sa tête sur son bras en travers d'une assiette à soupe. Elle reposa la torche avec un sentiment confus de triomphe.

— C'est parfait. Pas la peine de faire chauffer l'eau pour la vaisselle. Reste là avec la tête sur l'évier, et ça se fera tout seul.

Frankie se leva, prit un vieux jeu de cartes sur l'étagère, envoya balader l'assiette sale et fit riper les cartes entre ses doigts.

— Bien sûr. Mets là pour la bonne. Et puis commence à jouer tout seul comme un pauvre ramolli.

— Y a que cinquante cartes dans ton paquet à toi, ce soir, chérie, reprocha gentiment Frankie. Je crois que t'es encore un petit peu répercutée, aujourd'hui.

— Tu veux dire percutée, âne.

Pour une fois, elle l'avait.

— Non, je veux dire *ré*percutée. Comme si t'étais tombée *deux* fois.

— Ma cafetière tient la pression. C'est la tienne qui fuit — de toutes les façons. Ta propre belle-mère disait que si t'étais pas marié, tu serais en cabane à ce moment même. Ta propre belle-mère.

— C'était pas une belle-mère, riposta Frankie tout net avec une vraie rancune.

— C'était p'tête ta vraie mère ? Tu crois que j'sais pas c'qui t'concerne ?

— C'était pas une « belle-mère ». C'était une mère adoptive et elle a fait du mieux qu'à pouvait. Elle était pas une « belle-mère » comme tu l'entends.

— Elle a fait si bien qu'tu sais même pas si elle est morte ou pas.

Sophie savait quand elle le tenait dans l'étau et elle donna le dernier tour.

— Elle a fait si bien qu'elle est même pas venue à l'école quand toi et les autres voyous ont été pris à jouer aux dés

dans la chambre de chauffe. Si elle était venue, t'aurais pu terminer comme les autres.

— C'est pas qu'elle voulait pas v'nir, Zosh, insista Frankie. Elle avait honte, elle causait pas bien anglais, tu le sais. Elle a fait du mieux qu'à pouvait.

Sophie revint à l'attaque frontale :

— J'ai pus d'cervelle dans mon cul que toute ta famille de brouillotins dans leur crâne — c'est des œufs brouillés qu'-z'ont comme cervelle. Tu vas m'apporter ce foutu chien ou tu vas *pas* m'l'apporter, ce foutu chien ? C'est *ça* que j'veux savoir.

Un hurlement plaintif monta en vrille dans l'escalier. Assis, son dos mince tourné vers elle, la Distribe demanda, d'un ton las :

— Tu veux vraiment un chien, Zosh ?

Pas de réponse. Elle observait les cheveux ras de sa nuque. Et elle attendait, dans le silence le plus attentif, de voir s'il allait deviner sa pensée. Si oui, elle saurait que c'est vrai, ce que le vieux toubib Dominovski disait sur la transmission de pensée, comme quoi chaque esprit, c'est vraiment une espèce de radio capable d'émettre et de recevoir des ondes.

— De toute façon, tu pourrais pas garder un chien ici, souligna Frankie.

— C'est pas la peine que ça soit une saleté d'loup d'ménagerie, duballot. Ça peut être un gentil peu-tit chien-chien. Qu'il ait l'air doux et chou, que j'puisse le bichonner. *T'as promis.*

— Il foutra tout en l'air. Qu'est-ce que tu feras quand i voudra sortir ? Tu l'mettras sur l'évier ? Alors ferme-la. J'ai des œufs brouillés au lieu de cervelle, mais les tiens i sont pochés et même pas sur canapé. Quand est-ce qu'on mange ?

— Sitôt qu't'auras flanqué tes cartes graisseuses par la f'nêtre et qu't'auras sauté derrière, l'informa-t-elle. Y a que deux étages.

— J'ai peur de perdre un as, répondit-il, indifférent, et il se fit, d'une allumette, un cure-dents.

— C'est toi l'as des as ici.

Et elle l'observa avec un énorme mépris de gosse.

— Ce cure-dents !

— Et pis les cartes elles sont plus grasses, dit-il. J'y ai foutu ta poudre de *Samedi soir dans un Bordel* pour les faire glisser.

Il fourra l'allumette un peu plus loin. Celle-là, il en était assez content.

— Tu me laisses pas travailler ma batterie. Faut que je fasse quèque chose pour tuer mon temps d'libre.

— Et l'mien, d'temps d'libre, alors ? Un chien i m'l'occuperait, mais j'compte pas. J'compte pour du beurre. C'est qu'toi et ta grosse caisse au rabais qui compte.

Elle roula jusqu'à lui et s'approcha, implorante :

— Et ça t'donnerait quèque chose à faire, chéri. Tu pourrais l'sortir prendre l'air et ramener d'la bière.

Elle posa ses doigts, si doux, si froids, sur la main dure de Frankie.

— La bière c'est pas bon pour toi, Zosh, lui rappela-t-il, l'morticole i t'a dit qu'c'était pas bon pour toi parce que tu peux pas bouger. Ça t'gonfle l'ventre et les bulles te montent à la tête. Tiens, — il tendit le paquet, — choisis une carte.

Les doigts se changèrent en griffes exsangues ; il retira vite sa main.

— Ya *rien* qu'est bon pour moi, gémit-elle en faisant voler les cartes. Ni les petits chiens ni boire un p'tit peu d'bière, pour m'occuper un peu. J'aurai vingt-six ans à Noël et r'garde de quoi j'ai l'air, déjà une vieille dame.

Brusquement, la perte de toute sa jeunesse la mit en rage.

— Dis *jamais* un « morticole ». J'déteste ça quand tu dis morticole.

— Qu'est-ce que t'aimes, Sophie ? juste comme ça pour lui demander.

— C'que j'aime, c'est quand j'mélange la bière brune avec la claire.

Elle l'avait coincé contre l'évier et les roues du fauteuil touchaient les souliers de Frankie.

— C'est *celle-là* qu'j'aime, que j'm'en ferais mourir. Oh ! la barbe, tu sais même pas encore c'que j'aime ?

Quand sa voix montait à cet aigre niveau de crécelle, ça lui rappelait le pilonnement lointain de l'artillerie et la volée soudaine des mitrailleuses.

— Y a quelqu'un qui essayait d'entrer, l'autre nuit, lui

dit-il, reculant ses pieds de sous les roues.

— C'est le métro qui la secoue, expliqua-t-elle. Ça l'a déjà fait avant qu'tu partes et t'as pas voulu l'arranger et ça a l'air que tu l'arrangeras plus jamais maintenant.

Elle tenta de lui reprendre la main.

— Faut qu'tout l'monde en ait un p'tit peu, plaida-t-elle.

— Un p'tit peu de quoi, Zosh ?

— Un p'tit peu d'bière, un p'tit peu d'distraction, lui dit-elle, mince complainte. Un p'tit peu de tout, un p'tit peu d'amour.

— Quelle marque de bière que t'aimes mieux, Zosh ?

Il essayait de la remettre sur les rails.

— Quelle marque ? Quelle marque ? railla-t-elle.

Et sa voix, telle un réveil à cent cinquante balles dans une chambre sans locataires, s'abaissa jusqu'au gémissement :

— Ça fait si longtemps qu'j'ai pas eu d'bière que j'sais même plus quelle marque j'aime.

Tous les cadavres d'hier rampaient derrière son fauteuil.

— Je n'sais pas, Frankie, gémit-elle avec une détresse d'enfant fatigué. Combien y en a d'marques ? J'sais même plus quelles marques y a encore.

— Y a Budweiser, dit-il, indulgent, comme s'il énumérait des parents éloignés, et y a Schlitz, et Blatz et Pabst et la Chevalière.

Buvez Chevalière,
La plus claire des bières

Il fredonna un indicatif de radio qui adoucissait parfois Sophie. Mais lui restait tendu avec l'impression d'être acculé par quelque chose de plus qu'un fauteuil roulant d'occasion.

— Toutes les marques où y a d'la mousse, c'est ça la marque que j'aime.

Elle parlait enfin d'une voix heureuse, ruisselante d'écume imaginaire, et qui lui égarait la langue dans sa hâte de tout dire :

— N'importe quelle foutue marque avec plein d'mousse. bière tiède, bière glacée, vieille bière, bière d'hiver, bière en demis, bière en bocks, *j'aime* la bière.

— J'aime la bière aussi, Zosh, assura-t-il.

Elle ignora sa remarque.

— *J'aime* la bière. *J'aime* ça, quoi ! Bière tiède, bière glacée, vieille bière, bière d'hiver, bière en demis, bière en bocks et leur petite bière Gœbbels pour les gosses. *J'aime* la bière, Frankie chou.

— Je sais, Zosh.

— J'aime les grands lacs, aussi — tu sais pourquoi ? Pace qu'y a la marine là-bas. Bon Dieu, *j'aime* la marine, *toutes* les marines, la marine irlandaise, la marine mexicaine, j'aime même la marine des métèques. *J'aime* la bière, *j'aime* la marine, les engloutics et les qui flottent, j'aime bien leurs acteurs de ciné, aussi. Donne-moi des acteurs de ciné. Bon Dieu, tu sais pas à quel point j'aime *tout*.

Sa voix se cassa.

— J'aime danser aussi, Frankie chou.

— Faut-i que j'descende en chercher deux bouteilles ?

N'importe quoi pour sortir de ce coin.

— Tu peux filer en bas et me rapporter ce bon Dieu de chien qu't'as *promis*, qu't'as *promis*, qu't'as *promis !*

Brusquement, elle se rendait compte qu'il lui avait délibérément fait oublier son envie d'un chien.

— J'ai passé trente-quatre mois à me faire engueuler par des caporaux de mes fesses, lui dit-il avec une sagesse amère. Savez pas saluer, soldat, pas de permission, soldat, nettoyez-moi cette carabine, soldat, ramassez ce mégot que vous venez d'éteindre, soldat — tu crois que j'suis rentré pour entende ton pia-pia ? Si je dis rien, tu te mets en rage et si j'dis quelque chose, tu m'agonis d'injures.

Il s'adossa à l'évier, les yeux gonflés et s'entendit gémir :

— J'sais même plus si j'r'viens ou si j'm'en vais, Zosh.

— Tu m'as plutôt l'air de t'en aller.

Elle le regarda attentivement, se rapprochant jusqu'à ce que les roues repoussèrent, d'une fraction de centimètre, les extrémités de ses lourds godillots.

— Tu sais ce qui fait la ruine du monde ?

Et elle se répondit à elle-même :

— L'entêtement. Tu sais ce qui va pas avec toi ? T'es qu'un entêté. C'est pour ça qu'tu fais ma ruine à moi. C'est pour ça qu'c'est tout d'ta faute.

— Mais tu connais rien aux chiens, se défendit-il.

— J'connais les chiens, c'est toi qui connais rien aux chiens.

— I foutra le camp, dit-il, fermant à demi les yeux devant elle.

— J'le garderai attaché. Ce chien s'ra attaché tout l'temps.

— Pourquoi qu'tu veux un chien qu't'attacheras tout le temps ? Tu crois pas qu'les chiens ont envie d'changer un peu aussi d'temps en temps ?

C'était loupé. Elle pensa à ça un long moment, mais, de nouveau, son esprit ricochait :

— Chéri, tu connais l'histoire de cette fille qu'avait une framboise sur son derrière. Quand elle mangeait des framboises, ça devenait vraiment rouge.

Non, il connaissait celle qu'avait les fesses en fleur.

— Mais c'est rien, ça, assura-t-elle. Dans Saloon Street, y avait une petite bébé-poulette, sa vieille avait eu la frousse d'un rat, tellement fort qu'elle en était marteau, et tu sais comment le bébé est né ? Elle avait une marque de naissance en forme de rat juste en travers de sa p'tite figure de douze ans, avec la queue qu'était sur les joues, l'poil et tout.

Et puis elle s'aperçut qu'il restait là sans rien écouter que le murmure sans fin de la circulation et elle poussa la tasse qui était sur le bras du fauteuil ; il sursauta tandis que l'objet se brisait sur le plancher. La soucoupe suivit la tasse.

— Pourquoi tu casses les plats ?

— Parce que j'ai envie.

— Bon, dit-il, aimable, moi aussi.

Et il fit tomber de l'évier une soupière.

Elle recula rapidement le fauteuil, fit demi-tour et fonça vers le placard d'angle, pâle comme l'oreiller sur lequel elle s'appuyait.

— T'aimes casser les choses ? demanda-t-elle si doucement qu'il entendit à peine.

Et elle tira le journal sale sur lequel s'empilaient les assiettes, flanquant toute la pile par terre avec un bruit d'explosion ; avec une véritable frénésie vengeresse, elle fit reculer son fauteuil et se relança vers l'avant, sur les restes de son meilleur service, réduisant les fragments en miettes.

Frankie attrapa sa casquette. Il avait besoin d'air. Il avait besoin de sommeil. Il avait besoin d'un bien tassé. Il avait

besoin de tout, n'importe quoi pour une petite heure de tranquillité.

— Toi et ton bon Dieu de chien, dit-il, s'arrêtant à la porte. Toi et ta bon Dieu de vaisselle. Toi et ton bon Dieu de fauteuil — ce qu'il te faut, c'est une bonne raclée à la polaque.

La porte claqua derrière lui, puis rebondit sous le choc et s'arrêta, oscillant légèrement dans l'air gris et indifférent.

— T'es furieux pace que j'aime aussi la bière, lui cria-t-elle.

— Va te faire mettre ! répondit-il par-dessus son épaule, manquant de s'étaler sur la marche branlante à mi-chemin du rez-de-chaussée.

Encore une fois il avait tous les torts, se dit-elle : même le chien, sur le palier inférieur, lui aboyait après. Et par-dessus tout, lui dire des vilains mots ! Rien ne peut excuser un homme qui dit des vilains mots à sa femme, et rien ne peut réparer la porcelaine cassée.

Car il lui apparut soudain que ses plats étaient cassés. Là, à ses pieds, les meilleures pièces de sa propre et chère et douce et défunte mère, cassées tout simplement parce que Frankie Majcinek était devenu ignoble. Lui *reprocher* maintenant son infirmité ! et tout casser dans la maison pour montrer ce qu'il éprouvait. Tout comme si ce n'était pas de sa faute, au départ, ce fauteuil !

Elle éprouvait cependant une espèce de satisfaction aride à regarder les fragments de porcelaine éparpillés : elle n'en ramasserait pas un. Que ça reste comme ça pour quand cette tête de henné de Violette Koskozka entrerait, elle qui disait toujours : Frankie est trop facile à vivre. Qu'elle voie elle-même ce que c'est d'être forcée de vivre avec lui. Qu'ils voient tous ce qu'il faut qu'elle supporte, fauteuil ou pas fauteuil. Qu'ils regardent tous bien quel caractère il a, ce polaque.

Et que pas un n'en ramasse un morceau. Que tout reste là, et chaque fois qu'il reviendra chez lui, il faudra qu'il regarde ce qu'il a fait ; et comprenne enfin que c'est ça qu'il a fait du cœur d'une pauvre fille : dix mille morceaux qui ne seront jamais raccommodés. Et un jour, un triste jour dont il se souviendra toujours, il sera forcé de ramasser

chaque morceau, à genoux, et chacun se plantera comme un coin acéré dans son cœur. En cette heure douce, il mendiera sa miséricorde. « Trop tard, Frankie, dira-t-elle. Tu es revenu trop tard à la raison. »

« Après tout, raisonna-t-elle avec précision, si i m'avait roulée un peu comme i devait, j'aurais pas cassé la tasse, d'abord. Sans lui, je serais dehors ce soir en train de danser pour la Saint-Wenceslas. »

Le chien qui présentement engueulait Frankie sur le palier du dessous savait aussi que Frankie cassait définitivement tout ce qu'il touchait : la porcelaine, les cœurs des femmes ou les portefeuilles des caves, et il glapit, chiot surpris, et Sophie sut que Frankie venait de le botter par rancune contre tous ses congénères.

— I croit qu'il égalise contre moi, à battre un pauvre chien sans défense. J'aurais dû dire que j'voulais un ch'val, p'tête qu'il s'aurait cassé son sale pied.

Un mince et lancinant plaisir la parcourut si profondément qu'elle le sentit entre ses cuisses frémissantes.

J'm'en vais fermer mon cœur
Et j'm'en vais j'ter la clé

chanta-t-elle parmi les ruines.

Je connais tous les tours
Que tu m'as joués...

Puis elle s'arrêta en entendant la voix d'une femme ou d'une fille en train de râler, cette petite bonne à rien de Molly N. en train d'en casser un plein sac à Frankie parce qu'il avait battu le chien. Celle-là, quelque chose lui pendait au nez, elle aussi. Et ça depuis le soir où Frankie l'avait emmenée danser. Avec un ravissement immédiat et infantile, Sophie roula jusqu'à la porte, c'est pas tous les soirs que ses yeux pâles et ses oreilles se régalaient comme ça.

Mais le chatouillis de l'attente s'affadit en malaise tandis qu'elle se demandait vaguement pourquoi sa joie tournait toujours à l'amer au fond d'elle, sans comprendre jamais vraiment.

— La prochaine fois que tu descendras de mauvais poil,

va battre ton chien à toi, protesta Molly N. un étage plus bas.

Et toutes les portes de la vieille ruche à courants d'air s'entrouvrirent pour écouter la bataille du premier étage.

Sophie avait l'impression que Frankie canait. Il ne pipait pas. Pas un gros mot, pas un de ceux qu'il réservait à sa femme. Il aurait pourtant pu en balancer plus d'un à cette petite traînée. Apparemment, il restait là, sa casquette à la main, et il avalait tout.

Frankie avait effectivement sa casquette à la main ; mais il n'entendait rien du tout. La Molly aux yeux noirs, debout devant lui, tenait son petit chien dans ses bras, assez en colère pour oublier qu'elle n'avait pas de slip et n'était pas dans une tenue à rester devant sa porte avec de la lumière derrière. Sa colère s'apaisa peu à peu devant les yeux baissés de Frankie ; elle se rendit enfin compte qu'il ne les baissaît pas par humilité, et lui claqua la porte au nez.

Frankie ne fit pas un geste et resta planté là, souriant comme un clown à tête d'étoupe.

— Mince ! soupira-t-il enfin, un châssis comme ça, gâché pour un clown comme John-le-Poivrot. J'ai pas de chien à battre, Mollie-eu, dit-il à travers la porte.

Molly-eu répondit rapidement, le pressant de s'en aller.

— Je regrette de t'avoir engueulé, Frankie. P'tête que la chienne a fait trop de potin, elle méritait un petit coup. Après tout, à quoi bon chercher des histoires quand on a le loyer en retard ?

Il entendit le bras du fauteuil roulant racler la rampe au-dessus de sa tête. Sophie avait tout écouté de là-haut.

« Zosh devient cafarde, elle était jamais comme ça », se dit-il, mal à l'aise.

Nelson Algren.

(*A suivre.*)

(*Traduit de l'américain par Boris Vian*).

Günther Anders.

RUINES D'AUJOURD'HUI

O, rouge brasier de cette nuit !
Sang, cendres, boue et ignominie !
Faudra-t-il que je sombre avec vous ?
Je n'ai pas frotté d'étincelle, moi.
Mais il a bien fallu que j'aille et que je prenne ma part,
Avec tous.

(*1945.*)

Berlin, 19 juin 1953.

Aujourd'hui encore, même aujourd'hui, huit ans après, on ne marche que sur le plan de la ville, non dans la ville.

Et comme les plus âgés, qui savent encore ce qu'était Berlin, sont habitués aux décombres ; et comme les jeunes n'ont jamais connu Berlin autrement, il ne se trouve personne pour seulement voir les ruines et pour percevoir les tas de décombres comme des monceaux de décombres — en dehors d'un seul, le ridiculement anachronique « rapatrié » qui arrive le dernier pour traverser le désert, comme s'il venait à l'instant de devenir le désert, rechercher les traces des lieux où il a joué, travaillé, aimé. — L'endroit où j'étudiais Tartini, ça devait être quelque part là devant, là en l'air, à droite de ce mur avec ces lambeaux de papier à fleurs.

« Qu'c'est-y qu'y a là-haut ? » demande un type qui s'est placé derrière pour regarder avec lui en l'air. Tout en répondant « rien », l'étranger, honteux, poursuit sa route. Et réellement, ce n'est rien, ce qu'il y a là. Et rien n'a été : les jeux, rien, le travail, rien, l'amour, rien — rien de ce qui fut le passé. Alors comment pourrait-il jamais retrouver

l'image de ce qui fut, puisque les images nouvelles : celle de l'espace où la chambre devait être, et celle de ces coulisses où se trouvait la maison, puisque ces nouvelles images s'intercalent entre lui et son enfance ? Et comment prouver qu'autrefois ait réellement été, et soit autre chose qu'un mirage d'aujourd'hui.

Au moins, s'il y avait quelqu'un qui pût porter témoignage ! Mais ceux qui circulent par ici, silencieux et affairés, niant non seulement l'aspect actuel de la ville mais même celui d'autrefois, ceux-là sont des étrangers qui ne peuvent rien confirmer. Ceux en revanche qui le pourraient — car où aurait-il eu plus d'amis qu'ici — ceux-là (chassés et morts sur les routes, ou fusillés, ou gazés, ou tombés dans la bataille ou encore couchés ici-même sous les décombres), ceux-là sont encore moins existants que ce dont ils devraient témoigner.

Alors il pousse plus loin, plus étranger qu'il ne fut jamais dans le pays le plus lointain. Et, en manière de châtiment, comme il s'est refusé à l'Etranger, sa patrie se refuse ici à lui.

Berlin, 19 juin 1953.

Absurde, inadmissible même : ce qui me désoriente et m'effraie aujourd'hui, ce n'est pas ce qui est absent, mais au contraire ce qui a l'air d'être comme autrefois et de tout temps ; non pas ce qui a été ravagé, mais ce qui est demeuré. Car ce qui demeure nie le temps ; et dément non seulement ce qui s'est passé, mais même qu'il se soit entre temps passé quelque chose.

Dehors, dans la rue, ça va encore. Les maisons épargnées ont bien l'air un peu étrange puisqu'elles sont maintenant dégagées ; mais à 'lintérieur, ici par exemple, dans ma chambre. Et en ce moment alors, le soir, quand les rideaux sont tirés ! Se peut-il qu'il y ait des ruines dehors ? Se peut-il que m'entoure un océan de décombres ? Grotesque ! Dehors il y a Berlin !

Si j'avais voulu me faire illusion, je n'aurais pas pu inventer de moyen plus approprié que cette pièce. Car elle n'est pas seulement intacte, pas seulement impeccable, elle est typi-

quement une de ces chambres meublées sur cour de Berlin-Ouest que j'ai toujours habitées pendant mes études.

A quoi bon, tout en courant de la porte à la fenêtre et de la fenêtre à la porte me répéter « cinquante trois » et encore « cinquante trois ». Et que la glace me renvoie l'image d'un homme aux cheveux gris ? Les objets l'emportent sans mot-dire. On est en 1925, peut-être en 1930, en 1933 au plus. Hitler n'a jamais été au pouvoir, qui est Hitler ? La déroute n'a jamais eu lieu, déroute devant qui ? Les bombes ne sont jamais tombées, qui aurait jeté des bombes ?

Sortons.

Berlin, 19 juin.

Une terrasse sur le Kurfurstendamm, 10 h. du soir.

Les lumières, ici encore, n'éclairent pas plus fort qu'ailleurs. J'en ai sûrement vu de plus éclairantes.

Malgré cela, ébloui par ce qui se déploie ici, je suis persuadé que jusqu'à présent et partout ailleurs on ne les a jamais employées qu'à titre d'expérience, que leur véritable destination n'avait pas encore été trouvée et qu'elles ne fêtent leur véritable triomphe qu'à cette heure et en ce lieu.

Car lorsqu'elles rayonnaient sur les beautés de Paris, qu'est-ce que cela changeait ? Les façades de la place de la Concorde subsistaient pendant le jour, comme elles subsistaient pendant la nuit ; les lignes que les cordons électriques traçaient sur le Châtelet étaient dessinées d'avance par l'architecture ; et ce qui existait sans cela, les lumières ne faisaient que le confirmer et le mettre en valeur.

Mais ici. Ce n'est pas pour éclairer que la lumière brille ici, c'est pour nier. Ce n'est pas pour attester ce qui est, c'est pour éclipser le non-être de la ville. Ce n'est pas pour nous faire voir, c'est pour nous aveugler.

Elle projette dans la nuit des architectures, là où il ne s'en trouve pas. Elle orne des portails qui ne sont pas. Elle est l'architecte illusoire qui bâtit dans l'irréel. Parce qu'elle

1. Traduction approximative. Scheinen : à la fois paraître et briller.

luit elle paraît illuminer. Elle est apparence, — dans les deux sens du mot [1]. Puisque ce qu'elle fait voir n'est rien d'autre qu'elle-même.

Minuit, chez moi.

Tout à l'heure on a effacé les nouveaux soleils. Et la rue avec eux. Car la rue où nous nous trouvions n'était pas une rue illuminée, c'était une rue de lumière.

Aujourd'hui le rôle de la lumière est le même que celui du langage. Le slogan correspond au flash. Comme le slogan nous rend sourds aux vérités obscures, le flash nous rend aveugles aux ténèbres de notre monde.

A côté des obscurantistes de la parole, il existe des cagoulards de la lumière.

Heureuses les époques manichéennes, où l'on n'était pas tenu de douter quand on appelait « vérité » la lumière et illusion les ténèbres. Mais nous, nous cheminons sous l'éclat [2] de la lumière au néon, sous la lumière de l'apparence et de l'imposture qui luit dans les ténèbres pour enténébrer les ténèbres, et qui ne sert qu'à nous éblouir afin de nous aveugler.

Ainsi ébloui nous étions donc assis à la terrasse du café W. Comme sur le *Queen Mary*, quelque part en haute mer... sauf qu'il ne s'agissait pas du tout de la mer indestructible qui entoure l'élégance révoltante de la vie à bord, mais de l'océan de décombres triturés qui, à quelques mètres devant nous, derrière nous, à droite et à gauche de nous et tout autour de nous, s'étendait à l'infini jusqu'à Charlottenburg, jusqu'au Zoo, et pénétrait jusque dans le Quartier bavarois [3].

Pour rendre l'illusion complète, l'orchestre du café jouait des chants tziganes, les chants de ceux qui furent gazés. Mais qui donc, dans le public, l'avait jamais su ou le savait encore ? Revêtu du costume d'un danseur de czarda liquidé,

2. Même jeu de mot que plus haut entre éclat et apparence.
3. Quartiers à l'ouest de Berlin.

un violoniste de Pankow[4] tenait lieu.

Ainsi ébloui par la lumière, la lumière qui enténèbre les ténèbres, et s'enflammant aux mélodies des assassinés, le vaisseau suivait son parcours à travers l'histoire de l'après-guerre. Les portions étaient formidables, il n'y avait pas lieu à réclamation, aucune sirène ne hurlait, aucun avertisseur de brume ne cornait. Et ce qui arrivait dans un autre secteur de l'océan du monde se passait vraisemblablement sur une autre planète.

Berlin, 20 juin 1953.

Représentation de *La Coupe*, de O'Casey, au Schiller-Théâtre reconstruit dans le désert de Knie[5]. Des provocateurs ont pris prétexte de la scène du second acte — le monde en ruines de la première guerre mondiale — pour faire du vacarme. On se serait cru revenu en l'année 1932. Ce qu'ils ont sous les yeux avant d'entrer au théâtre et après en être sortis, ce qu'ils voient cent fois pire tous les jours, c'est quand ils le voient reproduit sur la scène qu'ils s'indignent — comme si la reproduction seule rendait le visible visible et le réel réel. De toute évidence la représentation sur scène réussit à rendre vie à ces « représentations », à ces souvenirs qu'on se refusait à percevoir, à croire et à conserver. « C'est honteux ! Assez », ont-ils crié quand les brancardiers emmènent les blessés au poste de secours ; et la simple présentation au théâtre du fait que la guerre détruit les hommes, c'est ça qu'ils appellent un scandale. En vérité, ce qu'ils trouvaient scandaleux, c'était, comme de juste, qu'on leur montrât précisément la vérité.

Si effrayantes que soient ces protestations, elles ne sont pas, d'un certain point de vue, décourageantes pour l'artiste : elles prouvent que, pour la plupart des gens, il n'y a que les images pour rendre réellement visible le réel ; et que nous autres, les créateurs d'images, ne travaillons pas en vain.

De cette opération « réalisante » de la mimosis l'esthétique ne s'est occupée qu'à peine jusqu'ici ; la théorie du

4. Faubourg populaire de Berlin.
5. Quartier à l'ouest de Berlin.

réalisme jamais. Ce que je veux dire, c'est que les images (même celles qui croient n'être que des « reflets ») « font semblant ». L'expression paraît choquante parce qu'elle désigne d'ordinaire l'agencement d'une apparence qui ne correspond à aucun être, donc l'illusion de l'être au moyen de l'apparence. Mais le « faire semblant » peut aussi avoir un sens positif, en particulier lorsque l'être lui-même demeure invisible. Quand, par exemple, la psychanalyse rend conscient le refoulé elle en projette l'image au premier plan. D'une manière analogue nous avons à projeter l'image des vérités ignorées ou étouffées au premier plan même de la visibilité, sur lequel ils ne pourraient se trouver sans nos miroirs.

Comme Goya, accroupi au milieu des estropiés de la guerre civile, se mettait à dessiner, son valet qui avait la charge d'éclairer la scène avec un flambeau, lui demanda : « Maître, pourquoi dessinez-vous cela ? — Pour qu'ils voient ce qu'ils font, répondit-il, et, quand ils l'auront vu, qu'ils ne le fassent plus jamais. » Ce qu'il dessinait, il le dessinait donc pour que ce ne soit pas. Ce « pour que ce ne soit pas » est la seule justification de la peinture de l'horrible. La nôtre.

Berlin, 21 juin 1953.

La maison où habita R.R. Non, pas la maison. Une sorte de pan de coulisse. Mais on peut dénombrer les étages d'après leurs rectangles de papier peint que je n'avais jamais vus auparavant. Sauf celui du troisième étage qui, vu d'en bas, paraît à peine plus grand que ma main. Ces grandes bandes de glaïeuls, je les connais. Elle s'appuyait contre elles, la tête renversée, quand elle boudait. Et ça n'était plus la peine alors de continuer à parler.

Là où quelque chose manque, manque aussi bientôt le manque du manquant. Là où quelque chose n'est plus, n'est plus bientôt non plus son « ne plus être là ». Tout ce qui a été meurt ainsi une seconde fois. Et n'y aurait-il pas cette seconde mort, nous ne pourrions jamais nous consoler de ce qui est irrévocablement passé.

Mais les ruines empêchent cette seconde mort. Ou l'ajournent. On la révoquent. Car elles sont le non-être-là sous la

forme de l'être-là ; la présence qui n'est plus sous la forme du présent. Esti to me on [1]. C'est ce qui les rend inconcevables et intolérables.

Berlin, 21 *juin* 1953. Le soir.

L'église In Memoriam

Je suis restée cinq minutes à attendre qu'un passant lui jette un regard. Il court encore.

Et où court celui qui se demanderait à qui il doit ce monstre ? Nul ne pense davantage à l'Eglise qu'à l'Impératrice Augusta Victoria, en mémoire de qui elle a été élevée. Qu'elle ne s'appelle plus que l'Eglise « in memoriam », comme cette omission du nom démontre absurdement que la mémoire justement n'existe pas ; et que le monument qui devait l'entretenir, on pouvait s'en passer. En somme, existe-t-il encore des monuments dont la vue rappelle à quiconque un homme ou une date ?

Quel bobard de dire que nous sommes de part en part « historiques » ! Ce qui est neuf aujourd'hui, nous paraît demain être ainsi depuis des éternités. Et l'habitude n'est pas la fille du souvenir, mais de l'oubli.

Berlin, 22 juin 1953.

De même et pas autrement que pour les bêtes sauvages, une image familière et qui fait partie de leur monde est celle du mélange du grouillement et de la putréfaction, de la vie et de la mort, de même fait partie de leur monde à Eux l'image familière d'un quartier constitué aux quatre cinquièmes de faîtages morts et de murs en putréfaction.

Dans les années trente, on parlait volonté du « paysage urbain ». Quel présage, cette locution.

Berlin, 22 juin 1953.

Il n'existe pas pour les moins de douze ans de plus belle excursion que d'escalader les montagnes de décombres entre la place Nollendorf et le Zoo, et d'attraper des papillons

1. Le non-être est.

jaunes dans les sous-sols de la rue de Budapest. Ils déambulent donc maintenant à l'intérieur de la ville, pas en dehors. Car elle a été retournée : la *banlieue* [6] se trouve dedans ; et ce qui est intact et habité, le « centre », dehors.

La rue de Bülow, jadis le centre, est maintenant la banlieue de la banlieue. L'homme qui, là-bas, en pleine rue, se soulageait (sans même prendre un arbre pour cible : dans le néant) n'a choqué personne ; qui, en effet, se serait aventuré jusque-là, excepté moi qui m'avance si loin au dedans si loin au dehors, *à la recherche du monde perdu ?* [7]

Berlin, 22 juin 1953.

Mais il fut un homme pour ne concevoir autrement que comme des ruines virtuelles ce qui existait et même ce qui n'existait pas encore et qu'il projetait ; un homme qui, gavé d'héroïques symboles pour collégiens, n'a vécu que pour la gloire posthume ; un homme qui se mettait d'avance à côté d'Alexandre et de César ; donc comme ayant déjà été ; un homme qui ne se laissait pas photographier sous le dôme *des Invalides* [8] par hasard, et qui, jour après jour, fait après forfait, commettait tout ce qu'il commettait afin que tout cela se survive un jour en grand passé ; un homme donc, pour qui le présent n'était qu'un moyen de fabriquer du passé, qui abusait de l'histoire en tant que matériel à produire des manuels d'histoire — bref, un homme qui ne vivait qu'au « futur antérieur » sur le mode du « j'aurai été, et je resterai comme ayant été ».

Dans la biographie de Görlitz et Guint, on peut lire que Hitler avant même que soient achevés les grands bâtiments du Parti à Nuremberg, avait ordonné de les dessiner *sous l'aspect qu'ils prendraient, devenus ruines*. Il se préparait donc son Acropole ou son Engelsburg. Et le fait que ces constructions, avant d'être des monuments en pièces, dussent survivre des millénaires pour témoigner de lui et rester intacts, lui faisait éprouver sûrement une pénible impression de provisoire, provisoire qu'il n'hésitait à abréger par aucun

6. En français dans le texte.
7. En français dans le texte.
8. En français dans le texte.

moyen. Ce qu'il ébauchait, il l'ébauchait en tant que fragment de torse pour le surlendemain ; et dans le « *Heil* » qu'il lançait à des millions d'hommes, le *Unheil* [9] n'était pas seulement exorcicé, il était déjà secrètement appelé par lui.

Berlin, 28 juin 1953.

Quelle génération d'enfants eut jamais des boîtes de construction en pierre aussi inépuisables ? Ils sont là, les gosses de *Zille* de 53 [10], à se traîner au milieu des briques sous lesquelles gît encore Dieu sait qui. Et ils construisent. En pleine Grolmannstrasse.

D'où viennent leurs cubes, qui doivent-ils remercier, ils ne le savent pas et ne peuvent pas le savoir, car ils sont nés sur le tard. Pas plus qu'ils n'ont participé au désastre, ils n'ont vu le monde intact. Il y a là des briques, très exactement comme pour nous il y avait du sable en quantité inépuisable au bord de la mer ; d'où il venait, nous ne le demandions pas non plus ; nous ne remercions pas non plus de donateur. (D'ailleurs, nous aurions préféré des briques, nous aussi : Qu'est-ce que du sable auprès de pareils cubes de construction ?)

Je me suis arrêté :

— Et qu'est-ce que vous construisez-là de beau ?

Un tout petit, qui ne prend même pas la peine de lever les yeux :

— Z'avez pas des yeux pour voir, dites donc ?

Et il continue de travailler.

— Un abri ? demandai-je.

— Un abri ! répète-t-il. Puis comme à un incurable crétin :

— Eun' caverne.

— Mais oui, c'est vrai, ai-je dit avec empressement. Et comme si j'étais vraiment impardonnable de m'être trompé à ce point : « Une belle caverne ! » Mais il ne réagit plus.

Nous en sommes de nouveau là.

L'ancêtre humain se contenta d'une caverne jusqu'à ce que

9. *Unheil* : désastre.
10. Zille : équivalent de Poulbot.

vînt son petit-fils humain qui s'enorgueillit de construire au lieu de creuser. Jusqu'à ce que vînt son petit-fils humain qui s'enorgueillit d'employer la pierre au lieu du bois. Jusqu'à ce que vînt son petit-fils humain qui s'enorgueillit de détruire ce qui était construit. Jusqu'à ce que vînt son petit-fils humain qui demanda orgueilleusement :

— Z'avez pas des yeux pour voir ?

Des cavernes.

Il y a le sol. Mais personne ne bâtit de maison.
Il y a la maison. Mais personne ne dispose un foyer.
Le foyer rougeoie. Mais personne n'y a mis de farine.
Le pain est doré. Mais personne ne s'asseoit à la table.

On est à table. Mais nulle part ne se dore le pain.
Il reste de la farine. Mais nulle part le foyer ne rougeoie.
Un foyer rougeoie. Mais nulle part il n'y a de maison.
Il y a une maison. Le sol est éventré.

(*1948*)

Günther ANDERS.

(*Traduit par Colette Audry et Marina Stalio.*)

Françoise Corrèze.

VIET NAM

Je vous connais
Thin, Danh, Hoang, Tao,
Mes frères
Aux yeux d'hirondelle
Brûlés comme paille
Renouvelés comme une eau vive
Debout sur la nuit qui s'efface.
Le mensonge se découd
Tant le fil de honte est usé.
Je vous connais
Au nom de mon pays qui refuse
Et qui se souvient.

*
* *

Nous prendrons toute la nuit
Entre toutes les mains des hommes
Pour en faire tant de soleil
Que les maisons en seront roses.

Les préjugés comme des billes
Rouleront. Tu auras le sourire
D'un ciel clair, toi mon ami
Et toi ma sœur et toi qui m'étais inconnu.

Nous aurons des doigts neufs
Au jeu et au travail.

*
* *

— « *Sur le balancier de rotin*
Tu porteras une eau de lune
Où le visage de la paix
Aura tes yeux. »

— « *J'y baignerai tes doigts durcis*
Pour en effacer la blessure
Alors tu ouvriras un livre
Et nous lirons. — »

*
* *

Écoute palpiter
Le paddy sous la meule.

Écoute les bambous
Éclater comme fruits.

Et laisse ton fusil
Pour le regard d'un buffle.

PROMESSES

« *Il prend la charge blonde*
Entre ses bras de cuivre
Ses yeux arrachent le soleil »

— « *L'amour au temps des blés est de même couleur* »

— « *A regarder ses yeux*
Je sais que l'eau est claire »

— « *L'amour avec les blés sont des plantes qui meurent* »

— « *L'amour me donnera*
La maison de ma joie
La table
Le pain qu'il coupera lui-même
Pour d'autres qui seront un peu de son visage. »

*
* *

Sur un « portrait de mineur »
de Renato Guttuso

Visage noué d'effort
Où la bouche
Tire sur son silence
Comme un cheval cabré,
Visage noueux de lutte
Où le regard
Pareil à l'éclat du charbon
Tranche dans la révolte
Son droit
A la lumière.

*
* *

J'irai cueillir les figues au miel vert
Les câpres en cœur
Les tomates lisses
Dans les vergers
Des enfants pieds nus
Auront des voix d'oiseaux

Nous serons du même village
Au front têtu
Mais où des fenêtres s'ouvrent

Et nous rapporterons
Un grand espoir hâlé
A tous ceux qui attendent.

Françoise Corrèze.

Joseph Buttinger.

L'EFFONDREMENT DU PARTI SOCIAL-DÉMOCRATE AUTRICHIEN EN FÉVRIER 1934

Le lundi 12 février 1934, vers les huit heures et demie du matin, le Dr Otto Leichter, rédacteur de la *Wiener Arbeiter Zeitung*[1], téléphonait à la rédaction de ce journal pour demander à son ami le Dr Oscar Pollak, rédacteur en chef, s'il y avait du nouveau. Leichter était à ce moment chez lui, à demi vêtu, en train de prendre son petit déjeuner. D'une main, il tenait le téléphone, de l'autre sa tasse de café, tandis que tout son corps, doué comme sa nature d'une singulière mobilité, donnait les signes de la plus grande impatience. Dans la bouche de Leichter, la question posée n'était pas une simple façon de parler. Apprendre ce qu'il y avait de nouveau dans le monde, c'était non seulement son métier, mais encore (bien au-delà des besoins de sa profession) une nécessité vitale de sa nature, tourmentée par une curiosité insatiable. Le désir de savoir à tout instant ce qui pouvait se dire, se projeter, se penser et se faire, constituait la plus évidente de ses innombrables passions. Une journée s'annonçait déconcertante pour lui, quand elle commençait sans lui avoir permis d'apprendre dès avant son petit déjeuner le coup de théâtre éventuel qui avait pu bouleverser le monde au cours de la nuit. A peine réveillé, il était accroché au téléphone pour compenser rapidement les lacunes d'information imputables à un profond sommeil.

Il est vrai que la soucieuse curiosité que Leichter éprouvait au matin du 12 février 1934 avait d'autres raisons que celles de son tempérament ou de sa profession. Le mouvement social-démocrate ouvrier autrichien dont cet homme de trente-six ans,

1. *Arbeiter Zeitung* : grand quotidien de Vienne, organe central du parti social-démocrate.

d'une activité sans répit, tirait sa raison d'être et sa subsistance, se trouvait depuis des mois sous la menace d'une destruction violente. Le choc décisif que fascistes et sociaux-démocrates, extrémistes et conciliateurs de toutes tendances, prophétisaient de longue date, pour accuser, intimider ou pour rappeler à l'ordre, pouvait se produire chaque jour, et les paroles de guerre civile se transformer, de moyens d'intimidation qu'elles étaient pour les chefs, en un sanglant destin pour leurs hommes. Armés par les milices fascistes de la Heimwehr [2], les « chrétiens » descendus des Alpes s'étaient rassemblés depuis quelques jours en maints chefs-lieux de province, afin de provoquer par leurs menaces de violence, la chute des gouvernements élus des Länders, tandis que de « confortables » Viennois acheminaient sur le « beau Danube bleu » des mitrailleuses et des munitions en provenance de la Tchécoslovaquie. Ni les menaces ouvertes, ni les tractations de paix secrètes des chefs sociaux-démocrates ne paraissaient capables de modifier la mentalité des hommes du gouvernement fédéral, en qui s'annonçait une période politique désastreuse pour l'Autriche. Ils étaient résolus à instaurer leur dictature.

A leur tête se trouvait le Chancelier fédéral Engelbert Dollfuss. Issu des milieux dirigeants de la paysannerie de la Basse-Autriche, ce Herr Doktor zélé, par son assiduité et son sens du pouvoir, s'était rapidement élevé au-dessus de la lourdeur intellectuelle et de l'étroitesse villageoise de l'une et de l'autre fraction des chefs chrétiens-sociaux dont l'art de gouverner, depuis longtemps, ne répondait plus aux exigences de leurs adhérents et de leurs commettants. Impressionnée par l'essor du national-socialisme allemand, la bourgeoisie autrichienne se persuadait de plus en plus que des moyens nouveaux et radicaux étaient nécessaires pour surmonter la crise économique et pour protéger sa propre position sociale contre les dangers du « communisme ». Plus il devenait difficile de concilier les revendications économiques et les besoins sociaux des différentes couches de la population, plus vivace se faisait le désir des classes possédantes, de mentalité cléricale et traditionnellement autoritaire, d'abolir les restrictions et les barrières que l'action du parti social-démocrate avait imposées à leur expansion politique depuis la fondation de la République en 1918.

2. Organisation politique et militaire des fascistes autrichiens, dirigée par le prince Starhemberg et le major Fey.

Favorisé par l'agitation internationale, Dollfuss, peu après son avènement comme chef du gouvernement fédéral s'apprêta à appliquer les plans jusque-là inexécutés de son prédécesseur et maître, le prélat Ignaz Seipel, chef des Chrétiens-sociaux. Ce dernier n'avait pas seulement endoctriné Dollfuss par son système d'une démocratie autoritaire, il lui avait en outre tracé la marche à suivre en favorisant les milices fascistes et en créant un front d'unité bourgeoise « anti-marxiste ». Mais à la différence de Seipel, mort en août 1932, Dollfuss n'était point à la hauteur des tâches qu'il s'imposait et des responsabilités qu'il allait assumer. Celles-ci dépassaient sa force et sa capacité de développement. Sa tendance à se faire valoir et sa sournoiserie apparaissaient tel un effort de la nature pour compenser les désavantages de la petitesse physique dont elle l'avait affligé. Un manque de témérité, la peur de se réclamer d'une pratique ouverte de la violence sans laquelle ses projets demeuraient inexécutables, poussèrent Dollfuss à prendre cette habitude de mentir que des amateurs de réforme bienveillants non moins que de fieffés coquins tiennent pour le sommet de l'art politique.

Porté par le flux de violence qui devait bientôt déferler sur l'Europe, Dollfuss grandit rapidement, mais son succès fut de brève durée, et son assassinat, en juillet 1934, ne fut que le prologue de la destruction prochaine de tout ce qui était associé à son nom.

Le 27 mai 1932, le parlement autrichien investit le gouvernement formé par Dollfuss avec l'appui des chefs de la milice fasciste, mais à une voix de majorité seulement, si bien que chaque vote à venir allait mettre son existence en danger. De surcroît, il fallait s'attendre avec certitude à la chute de ce gouvernement au lendemain des élections fédérales qui se préparaient alors. Dès avril, les élections provinciales à Vienne, dans la Basse-Autriche et à Salzburg avaient révélé qu'une fraction considérable des précédents électeurs du parti chrétien-social était passée au national-socialisme. Une année durant, Dollfuss se débattit avec la représentation nationale impropre à ses desseins personnels, avant qu'il se décidât à faire le premier pas sérieux pour son élimination. Le gouvernement décréta le 1er octobre une soi-disant *Notverordnung* — ordonnance de nécessité — qui fut son premier décret sans approbation du parlement. Il justifiait cette violation flagrante de la constitution par une ordonnance impériale de 1917

qui avait réglementé le rationnement durant la dernière année de la précédente guerre, et qui selon l'interprétation de quelques juristes n'avait pas été abrogée par la révolution et la constitution républicaine. Le 17 octobre Dollfuss nomma Secrétaire d'Etat à la Sûreté le Major Emil Fey, chevalier de l'Ordre de Marie-Thérèse, chef de la Heimwehr, le plus résolument enclin aux mesures de force. Mais il fallut la désastreuse situation produite en Allemagne, au printemps de 1933, par l'avénement de Hitler — qui commençait la danse de mort de la vieille Europe par la destruction du mouvement ouvrier allemand, — pour que Dollfuss osât faire le pas suivant. Sous le plus fallacieux des prétextes que connaisse l'histoire des coups d'État, il élimina totalement la représentation nationale vers le milieu de mars : parce que la clôture de la dernière session n'avait pu être formellement prononcée en raison de la démission de l'ensemble du praesidium, la convocation d'une nouvelle session serait « illégale ». Contre l'unique tentative de ses adversaires parlementaires d'ouvrir une session en dépit de la décision gouvernementale, Dollfuss sévit avec les forces de police. En outre ce même jour, il fit déployer les milices de la Heimwehr et il alla jusqu'à mobiliser l'armée fédérale pour intimider les chefs sociaux-démocrates qui, de leur côté, avaient mobilisé leurs propres formations de combat, le Schutzbund républicain. Mais plus efficaces que ces mesures de force pour briser leur volonté chancelante de résistance, se révélèrent les promesses confidentielles que leur fit Dollfuss au sujet de consultations ultérieures propres à « débrouiller la situation ».

Dès le jour suivant, le gouvernement décréta la dissolution du Schutzbund social-démocrate dans le Tyrol, et deux semaines plus tard, le 31 mars, dans l'ensemble de l'Autriche. Entre temps, l'organe central du parti social-démocrate, l'*Arbeiter-Zeitung* avait été soumis à une censure préalable. En avril, la Cour constitutionnelle fut paralysée et, en mai, toute campagne électorale interdite sur l'ensemble du territoire. Le 20 mai 1933, Dollfuss créa une organisation à direction autoritaire, la Vaterländische Front, parti unique qui se substitua à tous les autres. Fey, à la faveur d'une refonte du gouvernement, était devenu ministre de la Sûreté. Au cours de l'été, une partie des milices fascistes fut intégrée à l'appareil de la force publique en tant que soi-disant « Freiwilliges Schutzkorps » (Corps de protection formé de volon-

taires). Au mois d'août, Dollfuss se rendit pour la troisième fois auprès de son « grand ami » Mussolini dont les conseils jusque-là avaient été confirmés par de si bons résultats, et auquel il avait écrit dès après sa seconde visite, dans une lettre du 22 juin 1933 : « Nous sommes résolus à expulser les marxistes des positions de force qu'ils détiennent encore, dès que la situation le permettra. » Au congrès catholique de Vienne, le 11 et le 12 septembre, Dollfuss annonça alors ouvertement qu'il s'engageait sur la « voie autoritaire » (*autoritären Kurs*), donnant son congé définitif à la démocratie parlementaire, tandis que vers cette même époque, à Vienne, commémorant la victoire libératrice remportée sur les Turcs, son « ami et compagnon d'armes » à la tête des milices fascistes de la Heimwehr, Ernst Rüdiger von Starhemberg, exhortait le Chancelier à expulser de l'Hôtel-de-Ville la municipalité social-démocrate viennoise. Par une nouvelle refonte du gouvernement, Dollfuss se débarrassa de quelques collaborateurs récalcitrants et, à l'instar de Mussolini, concentra dans sa propre main les ministères les plus importants à l'exercice du pouvoir. Il fit de Fey son vice-chancelier. Le 27 septembre, le Heimschutz se joignit au Front patriotique, attendu que, comme le déclaraient ses chefs, « le chancelier fédéral, du fait de la nouvelle refonte de son gouvernement, a sciemment abandonné le terrain de la démocratie parlementaire ».

Comme il fallait s'y attendre, Dollfuss reconnut « le doigt de Dieu » dans l'échec d'un attentat au revolver commis sur sa personne le 3 octobre 1933, et il se porta désormais avec une nouvelle ardeur à la partie la plus difficile (et encore inexécutée) de sa tâche. Il commença par la destitution des directions élues des chambres syndicales pour ouvriers et employés et il fit administrer à partir du 1er janvier 1934 ces corporations par des commissions dont il recruta par nomination les membres parmi l'infime minorité de ses partisans dans ces chambres. Ensuite, par une ordonnance du 1er février, son gouvernement s'arrogea le droit d'instituer des commissions de sécurité dans les Länder, les districts et les communes de l'ensemble du pays. Et comme s'il avait voulu dissiper tout doute sur la nature de ses intentions, le 3 février 1934, à l'occasion d'une perquisition menée d'une manière provocante et systématique dans les Foyers et les locaux du parti social-démocrate, il procéda à l'arrestation des anciens chefs du Schutzbund désormais interdit; en même temps, il faisait se

rassembler en différents chefs-lieux des Länder les membres armés de ses propres formations de combat. Le vice-chancelier Fey que Dollfuss avait, le 12 janvier, placé une fois de plus à la tête du ministère de la Sûreté, organisa le 7 février une vaste mobilisation des volontaires du corps de protection. Ce même jour, de Budapest, où il venait de rencontrer un émissaire de Mussolini à l'occasion d'une conférence diplomatique, Dollfuss annonça que c'était « ... maintenant un devoir absolu de mettre de l'ordre avec toute l'énergie requise, dans notre situation de politique intérieure ». Le 8 février à Vienne, Fey fit procéder à une perquisition dans la maison du Parti et à la rédaction de l'*Arbeiter-Zeitung*. Le 9, le Chancelier, de retour de Budapest, délibéra avec les chefs de la Heimwehr sur le « mouvement de régénération patriotique » (*Vaterländische Erneuerungsbewegung*) dans les provinces où la Heimwehr, prête au coup d'État, exigeait sous forme d'ultimatum la destitution des gouvernements élus des Länder. Son ministre de la Constitution, le Dr Ender de Voralberg, « démocrate convaincu », déclarait le lendemain que la « transition vers l'État corporatif se ferait de façon autoritaire, voire dictatoriale ».

En réponse à un débat de conciliation qui avait eu lieu au Conseil communal de Vienne, le vendredi 9 février, entre sociaux-démocrates et chrétiens-sociaux, Dollfuss s'expliqua dans une interview accordée le 10 à la *Reichspost*, organe gouvernemental catholique. Il y récusait toute tentative d'arrangement avec les social-démocrates, se solidarisait avec les mouvements subversifs de la Heimwehr dans les provinces, et manifestait que bien qu'ils fussent prononcés par des politiciens de son propre entourage, les discours conciliateurs n'avaient rien de commun avec ses propre conceptions. Ayant retiré le même jour au maire et Landeshauptmann social-démocrate de Vienne toutes attributions relatives à la sûreté, et nommé le chef de la police Seydel directeur de la Sûreté de Vienne, le gouvernement avait apparemment achevé ses préparatifs; son vice-chancelier Emil Fey pouvait déclarer dans une réunion, le dimanche 11 février : « Demain nous irons au travail et nous ferons tout ce qu'il y a à faire. »

Lorsque au matin du 12 février, Leichter téléphona à son collègue au bureau de la rédaction de l'*Arbeiter Zeitung*, il était parfaitement conscient des paroles et des actes d'hostilité qui venaient d'accélérer la marche dans la voie autoritaire. Avec plus d'attention que ne le faisaient les dizaines de milliers de responsables du

parti social-démocrate et du Schutzbund qui à la même heure s'interrogeaient sur le fléau que leur réservait le lendemain, Leichter avait suivi et commenté l'évolution avec plus de zèle qu'aucun autre en paroles et en écrits. Sa signification lui était devenue claire, encore que ce ne fût que par ce biais déformant qui caractérise les notions et les jugements aux époques de convulsions politiques : l'évaluation des choses cachées, supputées, encore peu développées, demeure incertaine; l'événement visible et les désirs que l'on prend pour des réalités exercent une influence décomposante sur la pensée; on refoule provisoirement ce qui importe, on surestime ce qui importe peu, et souvent même on attribue à ce dont on a une notion juste une fausse place dans le chaos spirituel que l'on tient avec tant de complaisance pour la « claire conscience de la situation ».

Ni Leichter, ni Pollak qui venait lui-même de passer la nuit à la rédaction pour préparer le numéro du lundi de l'*Arbeiter-Zeitung*, ne savaient encore à huit heures et demie du matin ce qui, au même moment, se passait à Linz sur le Danube. Là, un nommé Kunz, milicien du Schutzbund, par une fenêtre donnant sur la cour du Foyer ouvrier, faisait feu d'une mitrailleuse en bonne position, sur la police qui avait occupé la partie de l'immeuble donnant sur la rue; la police elle-même tenait à sa portée les issues, fenêtres et portes, de l'immeuble intérieur où, depuis deux heures s'étaient retranchés quarante miliciens du Schutzbund.

Par un singulier concours de hasard et de projets, de ruses et de passions, ces quarante ouvriers de Linz s'étaient vus appelés à créer l'incident historique, depuis longtemps attendu et si souvent ajourné, au cours duquel les fusils du parti allaient enfin remplir leur destination.

A deux heures du matin, au bureau du Foyer ouvrier, Richard Bernascheck, secrétaire du parti et commandant du Schutzbund pour la Haute-Autriche, avait reçu la dépêche suivante en provenance de Vienne : « Ernst et Otto gravement malades, différer entreprise. » Telle était la réponse du chef du parti, Otto Bauer, à une lettre que Bernascheck avait fait parvenir à Vienne le dimanche après-midi par deux de ses camarades. « Si demain, lundi, une perquisition d'armes devait s'effectuer dans une quelconque ville de la Haute-Autriche, disait-il dans cette lettre, ou si des responsables du parti, voire du Schutzbund, devaient être arrêtés, la résistance se ferait par la force... » Les deux émissaires

n'avaient pu joindre Otto Bauer qu'après minuit. alors qu'il rentrait du cinéma avec sa femme; ils ne manquèrent pas d'exposer à cet homme qui décidait en dernier ressort des destinées du parti, la grande quantité d'armes perdues par la classe ouvrière, le grand nombre de miliciens du Schutzbund arrêtés par la police, et de positions stratégiques occupées par la Heimwehr, les innombrables occasions manquées par la direction du parti pour passer à l'attaque. Mais l'éloquence d'Otto Bauer réussit à retourner l'opinion des émissaires de Bernascheck. Tout portaità croire, leur expliqua-t-il, qu'à bref délai le gouvernement passerait à l'agression ouverte. Sitôt qu'il exécuterait le coup de force, annoncé par les milices de la Heimwehr, contre la municipalité viennoise, ce serait pour la classe ouvrière le signal irrésistible et stimulant d'une lutte défensive assurée du succès. Ce n'était point le moment de perdre la tête. Il fallait que Bernaschek retirât l'ordre de résister donné à ses lieutenants et aux groupes locaux de la Haute-Autriche.

Depuis la sombre journée du 15 mars 1933 au cours de laquelle le parti avait accepté sans discussion l'élimination du parlement, Bernaschek avait combattu avec une véhémence accrue la politique de l'attente d'une occasion favorable pour résister. « Devrons-nous attendre jusqu'à ce que nous soyons tous arrêtés? Fey n'a-t-il pas déjà emprisonné, à Vienne, tous les chefs du Schutzbund? Otto Bauer ne voit-il pas que la confiance des masses diminue à chaque recul devant le fascisme, et que le nombre de gens grandit tous les jours, qui se retirent aigris, déconcertés ou indifférents? Les Viennois sont-ils incapables de voir ce qui à Linz et à Innsbruck se passe au grand jour? » Durant des mois, Bernaschek et ses hommes s'étaient communiqué mutuellement leur émotion croissante. Jamais cet homme passionné ne s'était senti à l'aise dans le rôle de temporisateur auquel la politique du parti réduisait tous ses subordonnés, les téméraires comme les timides, les audacieux comme les pusillanimes. Souvent tenté d'enfreindre la discipline du parti, ce n'était que depuis quelques heures qu'il avait résolu d'agir selon sa propre conscience et donné l'ordre de déterrer les armes pour les tenir prêtes à servir. Et voici qu'après cette décision prise avec tant de mal, la dépêche de ses amis ravivait en lui l'odieux déchirement. Serait-il possible, se demandait-il, qu'à Vienne ils sachent quelque chose qui puisse justifier maintenant cette absurde attente de la destruction certaine? L'heure avancée de la nuit lui fut prétexte à surseoir à une immé-

diate décision. Vers les quatre heures du matin il se retira dans une chambre d'hôte du Foyer ouvrier pour échapper dans le sommeil à ses réflexions torturantes.

Cependant, la dépêche adressée au chef du Schutzbund de la Haute-Autriche n'avait pas laissé d'attirer l'attention des services de la Sûreté. Fey flaira l'occasion. Qu'était-ce que cette entreprise dont on tentait de dissuader l'intempestif Bernaschek? Le plus sûr était d'envoyer la police. D'ailleurs il était grand temps de mettre à l'ombre ce provocateur. Tant mieux si l'on en venait à un incident. Si cette lâche populace s'avisait de résister, cela fournirait le prétexte jugé nécessaire par le Chancelier et quelques vieilles femmelettes du gouvernement, pour en finir avec les marxistes. Le ministre de la Sûreté conclut en ordonnant pour le lundi matin une perquisition pour recherche d'armes dans la maison du Parti à Linz et l'arrestation de Bernaschek.

Ce dernier était revenu à son bureau dès six heures du matin. Il y était à peine depuis une demi-heure quand une sentinelle en faction devant la porte du Foyer lui annonça l'arrivée d'un détachement de police. Il fallait se décider maintenant ou jamais. S'agissait-il seulement d'une perquisition? L'apparition de la force policière ne signifiait-elle pas l'arrestation de tous les chefs, l'occupation de tous les locaux du Parti et du même coup sa dissolution? A l'étage supérieur se trouvaient les armes, où elles avait été placées la veille sur son ordre. Infailliblement la police ferait main basse sur elles, arrêterait la garde du Schutzbund et probablement l'incarcérerait lui-même avec tous les chefs notoires du Schutzbund. Une défaillance de sa part à ce moment critique le couvrirait d'une honte ineffaçable. Maintenant il fallait agir. Mais même alors Bernaschek se soumit une fois de plus à l'impératif qui, depuis l'origine, déterminait la lutte anti-fasciste de la social-démocratie autrichienne : il ordonna effectivement aux miliciens présents du Schutzbund de courir aux armes, mais se précipita au téléphone pour adjurer un représentant modéré du camp adverse de prévenir la catastrophe. Le Landeshauptmann Schlegel, chrétien-social, qu'il tira ainsi de son sommeil, était lui-même menacé depuis quelques jours de destitution par la Heimwehr; aussi bien, pieds nus et en chemise de nuit, n'en était-il que plus « conscient de la gravité de la situation ».

Bernaschek interrompt les lamentables balbutiements de l'impuissant gouverneur lorsque par la fenêtre de son bureau, il

voit s'avancer la police; cela suffit à l'affranchir enfin de ses scrupules de social-démocrate, pour les dernières minutes de sa carrière de militant. Rapidement il verrouille sa porte; tandis que la police pénètre dans la maison, à l'étage au-dessus les miliciens du Schutzbund poussent des jurons en trouvant fermées les portes derrière lesquelles gisent les fusils. A peine Bernaschek s'est-il mis en communication téléphonique avec quelques-uns de ses subordonnées que déjà la police tambourine à sa porte. Hâtivement il donne ses ordres : « Alertez Vienne! Grève générale! Prévenez Steyer... » La porte est enfoncée avec fracas, la police afflue dans la pièce. « Six à huit pistolets sont braqués sur moi... », écrira Bernaschek plus tard. « J'eus le temps de sortir un pistolet de ma poche et de tirer. Pendant quelques secondes je désirai mourir. Ne pas devoir assister à pareille fin! Et pourtant je n'abandonne pas la partie ». Sur ces entrefaites, passant à l'extérieur par une porte de service, les miliciens du Schutzbund réussissent à gagner leur dépôt d'armes. Dans l'anxiété de l'instant, leurs appréhensions des derniers jours deviennent certitudes : le gouvernement va donner le coup de grâce au parti. De leurs retranchements, les miliciens aperçoivent dans la cour leur chef Bernaschek que l'on entraîne à coups de pied et de crosse. Une heure plus tard, s'avançant à travers la cour, la police ouvre le feu : ainsi commença la sanglante phase finale de la lutte des ouvriers autrichiens contre les forces d'un nouvel État fasciste.

EFFONDREMENT D'UN PARTI

« Quelque chose se passe certainement », tel fut le renseignement qu'obtint Leichter de son ami Pollak. « Viens à la rédaction aussi vite que possible! »

A ce moment, vers les huit heures et demie du matin, le ministère de la Sûreté avait déjà donné l'ordre à la direction de la police du Schottering d'occuper l'immeuble de l'*Arbeiter-Zeitung* dans le courant de la matinée.

Il y avait « quelque chose dans l'air »; le jeune secrétaire du parti, du district carinthien de Saint-Veit-sur-Glan, l'avait entendu dire une heure plus tôt par un membre du comité directeur, peu avant son départ pour Vienne. Là, il avait espéré obtenir enfin du secrétariat central la livraison effective des explosifs promis

depuis de longs mois au Schutzbund de Carinthie. Une fois de plus il lui avait fallu se contenter de vagues assurances; en revanche, il avait pris soin d'emporter chez lui une adresse secrète en même temps qu'une recette pour la préparation d'une encre sympathique — moyens de conspiration qu'il tenait de ses amis Ilse et Léopold Kulczar, le « couple oppositionnel ». Maintenant, il regagnait sa province avec la certitude que le glas du parti allait sonner au cours de la semaine. « J'ai le sentiment que c'est pour aujourd'hui même », lui avait dit Rose Jochmann, le plus jeune membre du comité directeur quand à la gare du Midi, ils avaient pris congé pour un temps indéterminé. Et le destin voulut en effet que Rose Jochmann ne retrouvât ce camarade que deux ans plus tard sous le nom de Gustav Richter, alors qu'elle-même sortait d'une longue détention.

Il était neuf heures et demie quand Leichter arriva à la rédaction, assez déserte, en raison du service de demi-journée du lundi; mais l'excitation des rares personnes présentes emplissait la maison. On savait que quelque chose s'était produit à Linz. Le Comité de combat institué par le Comité directeur du Parti s'était rassemblé, disait-on, et il venait de lancer l'ordre de grève générale. Nul n'avait d'information précise, et déjà les fausses rumeurs enveloppaient comme d'une chair pourrie l'invisible squelette des faits. Formant un singulier contraste avec la nervosité des rédacteurs, les exemplaires du numéro de lundi de l'*Arbeiter Zeitung*, fraîchement sortis des presses, traînaient sur tous les bureaux, parfaitement oubliés. Pas une ligne de ce numéro ne trahissait le plus léger soupçon de l'imminente catastrophe qui allait interrompre pour onze ans la parution légale du principal organe du parti.

Demeurer là, inactif, à se lamenter, ce n'était point l'affaire de Leichter. « Il faut immédiatement faire quelque chose! s'écria-t-il. Publions une édition spéciale, ou tout au moins, un tract! »

Un bureaucrate du Secrétariat du Parti, que son manque total d'imagination rendait imperméable à l'agitation des personnes présentes, fit remarquer tranquillement à Leichter que Danneberg, le tout-puissant secrétaire du Parti, ne permettrait jamais qu'on fît courir le risque d'une publication illégale à l'imprimerie du Parti, « surtout à un moment aussi critique ». Ne pas pouvoir agir à l'heure la plus dramatique de sa carrière, — il entendait par là l'impossibilité d'écrire quelque chose à publier immédiate

ment —. voilà plus que Leichter n'en pouvait supporter. « Refuser d'avertir la rédaction de l'organe du parti de l'événement le plus grave de son histoire, n'est-ce pas scandaleux? Pourquoi le Comité ne nous donne-t-il aucune directive? Pourquoi la Direction de combat ne bouge-t-elle pas? Où est Bauer? Où ce Deutsch [3] s'est-il planqué? »

Lorsque Bauer apprit à sept heures du matin la nouvelle de l'incident de Linz, il se rendit compte aussitôt des conséquences : le gouvernement exploiterait sans scrupules le prétexte depuis longtemps recherché; à l'incident de Linz succéderaient des troubles dans d'autres localités de l'Autriche; l'effervescence qui régnait dans de nombreuses entreprises viennoises, depuis l'annonce de la fusillade de Linz, amènerait des grèves, tandis qu'à Vienne aussi la nervosité des membres du Schutzbund et l'attitude provocante de la Heimwehr et de la police donneraient lieu, infailliblement, à des fusillades. Celles-ci fourniraient au gouvernement le prétexte de la dissolution du Parti, décidée de longue date.

Essayer d'éviter la lutte armée, tactique que Bauer avait préconisée jusqu'à l'aube de ce dernier jour, était devenu impossible dès le premier coup de feu tiré à Linz. Sans doute Bauer, conformément à cette tactique, ne fit-il rien pour empêcher la pitoyable comédie des négociations, qui conduisit une autre fraction du Comité directeur, conduite par Karl Renner, à mettre fin à son existence. Mais quant à Bauer lui-même, il ne lui resta d'autre issue que de mobiliser le Schutzbund et de lancer l'ordre de grève générale. Lorsque sa résignation à une démission douloureuse ne fut plus à même de sauver la vie compromise du Parti, les préparatifs et les menaces de résistance du Schutzbund épargnèrent au moins au parti de sombrer dans une capitulation volontaire.

Bauer convoqua aussitôt le Comité directeur qui, dès neuf heures du matin, se réunit pour son ultime séance, malgré l'absence de quelques membres. Politiquement, il était déjà mort. Ce qui subsistait encore de la puissance, naguère si grande, du parti, une action apparemment dépourvue de plan l'avait fait passer aux mains du soi-disant Comité de combat, institué depuis quelques temps par le Comité directeur. Aussi le fait que Bauer, avec sa demande de grève générale et de mobilisation du Schutzbund, faillit se trouver en minorité au sein du Comité directeur, ne tirait

3. Julius Deutsch : chef du Schutzbund, l'organisation paramilitaire social-démocrate.

pas à conséquence. Les événements se précipitaient sans égard aux résolutions de la direction du parti.

Bauer ordonna au Comité de combat d'occuper les locaux qui lui avaient été affectés d'avance. Il fit parvenir aux secrétaires syndicaux l'ordre de grève générale. Il chargea le chef de propagande Félix Kanitz de faire tirer dans une imprimerie prévue à cet effet l' « Appel au combat » depuis longtemps rédigé. Il se rendit à son tour après dix heures, pour quelques instants, à la rédaction de l'*Arbeiter-Zeitung*, mais sans donner aux rédacteurs aucune directive quant à la résistance armée.

Pendant que Leichter, à la rédaction, pestait contre le désœuvrement auquel il se voyait subitement condamné, Bauer se heurtait déjà au premier de ces imprévisibles obstacles techniques contre lesquels son Comité de combat se brisa si rapidement : les locaux préparés par Otto Glöckel sur le Wienerberg — quelques salles de bureaux relevant du Conseil scolaire municipal — n'étaient pas disponibles.

A Linz, entre temps, un coup de feu bien ajusté avait abattu l'ouvrier Kunz derrière la mitrailleuse des hommes du Schutzbund, assiégés dans le Foyer ouvrier. Depuis dix heures un détachement de l'armée fédérale participait au siège de la maison. A onze heures et demie des lance-mines furent mis en position sur la route et braqués sur la troupe perdue des défenseurs.

Vers la même heure à Vienne la police faisait irruption dans la maison du Parti. Décidés à sauvegarder aussi longtemps que possible leur liberté de mouvement personnelle en prévision des tâches encore inconnues que leur réservait la nouvelle situation politique, Leichter et Pollak avaient quitté la rédaction quelques minutes avant l'arrivée de la police. En s'éloignant ainsi de l'immeuble, ils laissaient derrière eux non seulement le chantier, désormais perdu, de leur activité, mais aussi ce vaste monde politique qui depuis leur adolescence les avait nourris et formés. Tandis que tous deux, se dirigeant vers le Gürtel, traversaient le quartier Margareten, à Linz la garnison prolétarienne du Foyer ouvrier capitulait devant les forces de l'État, supérieures en nombre.

Quand Leichter et Pollak eurent franchi la distance qui séparait la maison du Parti, sur la Wienzeile, du domicile de leur amie Lucia Loch, au Margaretengürtel, vers lequel ils s'acheminaient alors, ils eurent conscience d'être entrés désormais dans l'illéga-

lité. Dès mars 1933, en effet, cet appartement de la secrétaire du syndicat des infirmières avait été prévu comme lieu de rendez-vous de la Rédaction pour le cas d'une éventuelle dissolution du Parti.

Sur ces entrefaites, les ouvriers des centrales électriques municipales avaient commencé la grève et arrêté le trafic des tramways. Sous prétexte « qu'une fraction de l'organisation ouvrière social-démocrate avait cessé le travail à la centrale électrique », le gouvernement fédéral proclama l'état de siège dans Vienne. « Le gouvernement fédéral, en tenant prêt l'ensemble de son dispositif de force, a pris toutes mesures pour étouffer dans le germe ces agressions concertées des éléments bolchevistes. »

Soutenue par des détachements de la Heimwehr, la police investissait progressivement les cités ouvrières, les lotissements et les immeubles ouvriers de la commune de Vienne, les secrétariats du parti et les chantiers en grève, afin d'occuper les différents centres où, selon ses renseignements et ses conjectures, devaient se rassembler et s'armer les milices ouvrières du Schutzbund. De leur côté, les « éléments criminels », réunis dans l'appartement de Lucia Loch, au cours d'un échange de vues agité, cherchaient à se rendre compte de leur situation propre dans les angoissants événements qui commençaient seulement à se produire. Dès une heure de l'après-midi, la fusillade se déclencha au lotissement Sandleiten dans Ottakring. A une heure trente, la police donna l'assaut à l'usine à gaz de Leopoldau; à deux heures le premier choc entre policiers et grévistes se produisit au Reumannhof, sur le Margaretengürtel. Au cours de ces heures, le Parti, accusé « d'agression concertée » vit se rompre l'une après l'autre les habituelles liaisons entre ses chefs et ses subordonnés. Lorsque le besoin de directives se fit sentir avec urgence, la rupture des communications entre chefs et troupes était déjà un fait accompli. A l'heure la plus critique de leur carrière politique les membres actifs du Parti social-démocrate se virent privés, par la brusque tournure des choses, de la voix de leurs chefs, de la protection de leur communauté, et de la consolante autorité de leurs institutions, à laquelle ils avaient pris l'habitude de se soumettre à tout instant, comme dans toutes les circonstances qui avaient requis leur pensée et leur activité sociales. Essaimées en des milliers de petits groupes formés moins par l'organisation de leur vie commune, que par des liens d'amitié personnelle, les troupes tout à coup

décapitées, aspirèrent dès lors à travers des discours confus et des tentatives désordonnées, à se dégager de cet inhabituel isolement. La seule chance qui restait aux membres et aux responsables du parti de reprendre l'initiative était de se livrer sur-le-champ à une activité extraordinaire, appropriée aux événements extraordinaires, qui leur permît de s'identifier à nouveau avec leur parti désormais entraîné dans la guerre civile. Ce fut une course, une recherche affolée. Durant vingt-quatre heures, des petits porte-parole du parti, par milliers, s'efforcèrent de se donner l'illusion par leur affairement accru de préparer la mobilisation pour le combat. Par dizaines de milliers, les membres du Schutzbund et des associations sportives (Wehrsportler), ouvriers d'entreprises, conducteurs de tramways, cheminots, jeunes gens du Jungfront, adolescents, fonctionnaires, durant cet après-midi du 12 février et la nuit suivante, coururent d'un centre à l'autre, en quête de leur tâche, de leur lieu de rassemblement ou d'un groupement armé susceptible de les incorporer, quand le centre prévu était déjà occupé par la police.

Éprouvant le même besoin, Leichter et Pollak en étaient arrivés à cette conclusion que « dans la phase de la lutte armée » ils avaient également à remplir leur devoir de journalistes du parti. En quoi consistait ce devoir, c'est ce qu'on ne pouvait élucider qu'en prenant contact avec les organes directeurs du parti et du Schutzbund. Aussi décidèrent-ils de se mettre à la recherche du Comité de combat, vers les trois heures de l'après-midi.

Pendant ce temps, le président de leur parti, maire et Landeshauptmann de Vienne, Karl Seitz, fort de cette inactuelle résolution démocratique qui ne cède que devant la force, attendait depuis des heures à l'Hôtel-de-Ville le moment de sa propre arrestation. Un autre « élément criminel », Robert Danneberg, rapporteur à la Commission des Finances de la Commune de Vienne, premier secrétaire et délégué du Parti, venait de quitter l'appartement du ministre des Finances du gouvernement fédéral, auprès duquel, vers midi, il s'était rendu pour des délibérations relatives aux questions financières de la Confédération et de la Commune de Vienne; avant qu'il se retirât, le ministre Dr Buresch, l'informa des mesures prises par le gouvernement, pour « étouffer dans l'œuf » les « agressions bolchevistes » du parti de son hôte. En arrivant chez lui, Danneberg fut accueilli par la Police. Karl Renner, le chef de l'aile droite du Parti, qui avait été le premier

Chancelier fédéral de la République autrichienne, commença vers cette heure-là ses tentatives pour pénétrer dans le Landhaus de la Basse-Autriche, à la Herrengasse, dans le premier arrondissement, alors cerné par la police, afin d'offrir au « vaillant et démocratique » Landeshauptmann Reither, chef des paysans chrétiens-sociaux, la charge de chancelier fédéral au nom de la social-démocratie qui venait d'être dissoute. Renner, d'une nature qui inclinait de plus en plus à la paresse et à la commodité, était, ce jour-là, en proie à l'un de ces étonnants accès d'activité juvénile qui, par intervalles, venaient interrompre ses longues périodes d'abstention. Il réussit à joindre Reither, mais quant à l'art de changer un chiffon en un homme décidé, Renner non plus n'en était pas passé maître. Dollfuss et Fey veillèrent à ce que Renner quittât le Landhaus non pas comme vice-chancelier d'un nouveau gouvernement autrichien, mais comme détenu de la police viennoise.

Bien que Leichter et Pollak n'eussent point été pressentis pour l'éventualité d'une guerre civile, Leichter, à la curiosité duquel nul secret du parti ne résistait, avait réussi à apprendre que le quartier général du Comité de combat devait s'établir au Wienerberg. C'est de ce côté de la capitale que nos deux journalistes se dirigèrent en hâte, le long du Gürtel, en remontant la Triesterstrasse. Ce chemin qui menait de leurs familiers travaux de rédaction à une activité journalistique de guerre civile encore inconnue, ils le firent dans un état d'agitation qui accusa le contraste physique de leurs natures intérieures foncièrement opposées : Otto Leichter, petit, trapu, robuste, masse compacte d'une matière solide et tendue, la tête et le buste penchés en avant, se servant de ses bras comme d'une hélice, pour devancer d'un pas hâtif son camarade, comme s'il se fût agi pour lui d'arriver à tout prix le premier au but; Pollak le dépassant presque entièrement de la tête, levant parfois le nez dans l'air rude de ce jour hostile de février, comme s'il eût voulu y flairer les dangers dont il venait de nier l'existence. Sa démarche était raide, ses gestes sans grâce, son visage inexpressif, animé seulement des reflets de ses lunettes et barré d'une moustache anglaise. Les flamboyantes phrases finales d'un article commentant la situation, comme il avait coutume d'en écrire depuis des années dans l'*Arbeiter Zeitung* à chaque événement important, se pressaient en lui, toutes prêtes pour la rédaction. Il est vrai que Leichter avait dans

sa poche le manuscrit déjà mis au point d'un *Appel à la population*, qu'il avait écrit au cours de la journée.

Dans une salle du lotissement du Wienerberg, Leichter et Pollak tombèrent enfin sur les auxiliaires techniques du Comité de combat; mais il leur fut impossible d'atteindre le Comité même qui avait fini par trouver un local de fortune dans l'appartement d'un concierge, à l'Akazienhof. Les auxiliaires du Comité de combat ne savaient trop à quoi employer des rédacteurs de journal. Quand Leichter, excité et soucieux, sortit de sa poche le manuscrit de son *Appel*, on lui apprit avec cette supériorité que les militaires n'éprouvent pas seulement aux heures graves à l'égard des scribes, que Deutsch avait déjà donné satisfaction à tous les besoins propagandistes du Comité, grâce à ses relations avec Herr Lang, de l'imprimerie Inva. En fait, le chargé de propagande du Parti, Félix Kanitz, avait envoyé dès les neuf heures du matin le milicien du Schutzbund Charlie Peutl dans une imprimerie de Margareten, avec l'ordre de tout préparer pour l'impression de l'*Appel*. Une heure plus tard, à dix heures, Kanitz et Peutl s'étaient rendus à travers champs entre Meidling et Favoriten sur le Wienerberg où, également après une longue recherche, ils découvrirent le local de fortune des organes auxiliaires du Comité de combat. C'est de là qu'après onze heures, Kanitz envoya à l'imprimerie son émissaire avec le texte de l'*Appel*. Peutl ne fut pas peu surpris lorsque. se dirigeant vers la Triesterstrasse, il aperçut dans l'auberge au coin du lotissement, le « chef militaire » de la résistance, Julius Deutsch, assis à la vaste fenêtre, regardant d'un air absent au dehors dans le jour grisâtre. Quand Peutl parvint au Gürtel, les tramways s'arrêtèrent partout. A l'imprimerie on dut constater que l' « imprévisible » coupure de courant avait immobilisé toutes les rotatives; et partant, rendu impossible l'impression de l'*Appel* au combat.

Mais ce n'était point là le dernier épisode de l'histoire de l'*Appel* du Parti au combat de février. Vers une heure de l'après-midi, comme ils étaient convenus, Peutl rejoignit le chargé de propagande au Café Westbahn de la Mariahilferstrasse. Là s'étaient réunis autour de Kanitz une foule de jeunes fonctionnaires du Parti et des syndicats. Le secrétaire des ouvriers du bois, Holowatij, qui allait être le plus désinvolte de tous les militants dans l'illégalité, montra dès ce moment, en proposant de reproduire le feuille manuscrite au moyen d'un appareil de linotypie

désaffecté de son bureau, qu'il ne reculait pas à l'occasion devant une entreprise même absurde. Bruno Kreisky, de la direction viennoise des jeunesses ouvrières socialistes, dicta le texte, Paula Mraz, du secrétariat du Parti, écrivit les matrices, Charlie Peutl et le responsable de la Jeunesse, Millwisch, manœuvrèrent l'appareil. Comme le texte paraissait trop long pour deux pages, tous les quatre décidèrent des coupures à faire.

Peu avant cinq heures de l'après-midi, Peutl et Milwisch, chargés de quelques milliers d'exemplaires de cet *Appel*, se tenaient devant l'entrée de l'établissement du Comité de combat, où Leichter et Pollak venaient de pénétrer depuis peu. Holowatij, qui lui aussi, était présent, rapporta de quelle manière il avait dû libérer le « timide Kanitz » de la responsabilité d'imprimer l'*Appel*. Ce qui ne fit qu'accroître le sentiment d'amertume et de honte que les deux principaux journalistes du parti éprouvaient devant l'impéritie de la propagande de combat. Vingt-quatre heures plus tôt le parti avait possédé huit imprimeries, sept quotidiens et dix-huit hebdomadaires; pour le fonctionnement des milliers d'appareils de diffusion dans les bureaux du parti, des syndicats et des organisations culturelles, des milliers d'hommes eussent été disponibles qui, tels Leichter et Pollak eux-mêmes, s'étaient en vain pressés pour se rendre utiles par une activité quelconque. Que se passait-il? Pourquoi rien ne fonctionnait-il? Qu'était devenue la puissante organisation du Parti?

Au moment où ils se posaient ces questions amères, Leichter et Pollak furent interrompus par des chuchotements qui gagnaient la salle : le Comité de combat, à l'instant même, disait-on, — quatre heures après que la première fusillade eut éclaté dans Vienne, — venait de lancer l'ordre de tirer. Mais nos deux rédacteurs venaient à peine de réaliser la singulière émotion que leur causa cette nouvelle, lorsque Gronemann, fonctionnaire du Schutzbund, arrivé sur une motocyclette, cria dans la salle que la police avait repéré le local. Aussitôt les chandelles furent éteintes, et la salle de gymnastique évacuée dans la plus grande confusion.

Telle fut la fin du Comité de Combat de Vienne, provoquée, comme on le sait, par une fausse alerte. Gronemann, dans sa nervosité, avait pris pour des policiers les deux émissaires Peutl et Millwisch, qui stationnaient devant la maison!

Sur le chemin de retour par la *Spinnerin am Kreuz*, Leichter et Pollak remarquèrent qu'un détachement de l'armée fédérale était

en train d'occuper le Wienerberg. Dans neuf des vingt et un arrondissements de Vienne le sang coulait déjà, lorsque nos deux journalistes s'en revinrent, aigris et anxieux, à leur asile du Margaretengürtel, désigné le matin comme « quartier général de la rédaction ». Leur tentative pour remplir une tâche quelconque en vue des combats avait échoué.

La résistance armée des ouvriers autrichiens restés sans chef, et qui, en versant leur propre sang, transformèrent la chute du parti, d'incident lamentable en un événement héroïque, dura trois jours. A Vienne, les combats les plus durs se livrèrent à Margareten, Ottakring, Favoriten, Simmering, Döbling et Floridsdorf. En province — à l'exception de Saint-Pölten dans la Basse-Autriche et à Wörgl au Tyrol — les combats se limitèrent à la Styrie et à la Haute-Autriche, avec des engagements de diverse durée et de diverse violence à Brück-sur-la-Mur, à Kapfenberg, à Eggenberg près de Graz, Judenburg, Saint-Michael, Voitsberg, Linz, Steyer et dans les mines charbonnières de la Haute-Autriche Plus de vingt mille membres du Schutzbund se rassemblèrent le lundi après-midi et le soir dans les foyers ouvriers, les cités ouvrières ou dans les usines, pour obtenir à la fois des directives et des armes, mais la moitié au moins demeura sans arme et sans chef.

Environ dix mille hommes du Schutzbund participèrent à la résistance armée contre la destruction violente du parti social-démocrate, mais ils combattirent par groupes isolés, sans liaison entre eux, sans direction centrale et sans aucun plan stratégique. Ils n'étaient, ni au sens politique ni au sens militaire, des insurgés : la police, l'armée fédérale et les milices fascistes sévirent contre le Schutzbund avant qu'il eût seulement pu se rassembler et recevoir l'ordre d'attaquer. Les combats n'éclatèrent que là où les membres du Schutzbund avaient pu se procurer des armes avant l'intervention des forces gouvernementales et fascistes. Au cours de la lutte le Schutzbund ne passa à l'offensive qu'en de rares endroits. C'est pourquoi les combats de février se réduisirent essentiellement aux efforts des troupes gouvernementales, pour déloger les différents groupes du Schutzbund des retranchements où ils s'accrochèrent et se défendirent avec opiniâtreté, parfois deux à trois jours, jusqu'à ce qu'une abondante intervention d'artillerie les contraignît à la reddition ou à la fuite. Les combats les plus violents et les plus étendus firent rage à Floridsdorf. La position la plus longuement défendue par le

Schutzbund fut celle du Goethehof, à proximité de la Reichsbrücke, que l'armée fédérale ne parvint à occuper que dans la journée du jeudi. Mais que la guerre civile était perdue, les chefs du parti, autant que Leichter et Pollak, le savaient dès mardi.

En dépit de leur haute position dans le parti, Leichter et Pollak. qui tous deux n'avaient pas atteint la quarantaine, appartenaient à cette nombreuse génération de responsables, en majorité plus jeunes, qui depuis longtemps avaient exprimé leur malaise, leur besoin d'agir, leur confusion et leur crainte du mécontentement des masses par une prise de position extrémiste. Ces hommes avaient attendu le jour du coup de force pour s'affranchir du répugnant devoir qui les obligeait depuis des années à apaiser les critiques avec lesquelles ils étaient d'accord; à combattre les pessimistes avec lesquels ils sympathisaient souvent; et à secouer la masse sans cesse croissante des abstentionnistes, par des phrases vides de contenu. Leurs propres critiques adressées depuis des années au Comité directeur du parti, leur insistance pour une action en temps opportun, étaient restées inefficaces, et ils avaient conscience ou bien ils sentaient que la grande heure avait sonné trop tard. Pourtant la plupart d'entre eux aspiraient toujours à se battre. Rester à végéter dans quelque sinistre appartement, totalement isolés de l'événement décisif, voilà qui blessait leur sentiment moral et insultait à leur besoin d'agir. Avec toute cette génération, Leichter et Pollak aussi avaient espéré que l'explosion de la guerre civile les arracherait, par la nature même des choses, à la monotonie quotidienne et apporterait à leur travail cette émouvante signification qu'ils avaient attendue ce jour-là. Attente cruellement déçue. Leichter et Pollak ignoraient encore que leur désarroi, en ce 12 février, n'était pas seulement un malheur personnel, mais la triste expérience de toute leur génération. Quatre-vingt-dix pour cent des chefs et des responsables du mouvement clandestin qui allait se développer désormais partageaient avec eux la dépression morale de ce jour. Tous ils l'avaient commencé avec de bonnes intentions, tous ils avaient agi à tort et à travers, et pour finir, ils avaient dû renoncer à prendre part au dernier sursaut de vie et de violence de leur parti. Il semblait que les circonstances rebutantes d'une seule journée avaient suffi à ruiner les principes élaborés au cours de longues années. Sans doute les meilleurs de ces hommes se dressèrent-ils contre l'événement, mais il resta le plus fort. Même leurs

ressources en armes ne compensèrent point les désavantages d'une nature politique contradictoire.

Avec plus d'évidence que dans le simple désarroi des deux journalistes, cet état de choses apparut encore dans la matière dont le camarade Schorsch et ses amis vécurent les événements de février. Schorsch était employé à l'Union des Banques de Vienne. Il était membre du comité d'entreprise et il assumait d'importantes fonctions syndicales. Dès qu'un coup de téléphone donné à l'Union fédérale des employés bancaires lui eut confirmé la décision de grève générale, il quitta son poste pour se précipiter au bureau de son syndicat. Là le conseiller national Allina, chef responsable de l'Union, un cigare à la main, arpentait de long en large son cabinet de travail. « Est-ce à moi de savoir ce que vous avez à faire? A vous seul d'en décider! » cria-t-il sur un ton d'invective à son collègue et subordonné Schorsch, qui avait jugé utile de le consulter dans cette circonstance critique.

De là, il courut à la chambre syndicale ouvrière où il tomba sur un vieil ami du mouvement de jeunesse de Favoriten, Svitanic, secrétaire de la centrale syndicale. Schorsch ignorait alors que Svitanic, parfaitement au courant de l'ordre de grève lancé le matin par le Comité directeur, n'en répondait pas moins depuis deux heures, à tous les appels téléphoniques venus de diverses entreprises, qu'il ne savait rien personnellement d'un ordre de grève générale. Devant les questions impatientes de Schorsch, il ne put que balbutier avec embarras : « Je ne suis pas, ici, à la chambre syndicale, une instance politique. On ne saurait me demander à moi si... » Schorsch en colère, lui tourna le dos et cria en s'éloignant : « Non, t'es pas une instance politique, t'es une nouille! » De la chambre syndicale, Schorsch se rendit en taxi chez lui où il endossa son uniforme du Schutzbund, but le « noir » que sa femme lui servit en hâte, et vers les deux heures de l'après-midi, revêtu du plus long de ses manteaux qui pût dissimuler l'uniforme, courut au lieu de rassemblement de sa compagnie — un restaurant à proximité du viaduc du chemin de fer du Midi. En cours de route, il eut le sentiment pénible que « quelque chose clochait ».

Vers les six heures du soir, une centaine d'hommes environ — plus de quatre-vingts pour cent de la Compagnie — s'étaient rassemblés, mais le commandement du régiment n'avait pas encore bougé. Lentement une « insinuante inquiétude » se répandit au

sein du groupe, ce dont Schorsch envoya prévenir son ami Richard Platzer qui, en sa qualité d'adjudant du commandant de régiment, se tenait dans un autre café. Les trois quarts du régiment se composaient de chômeurs; chaque fois qu'un train passait sur le viaduc avoisinant, ces hommes, qui apparemment jouaient distraitement aux cartes, échangeaient des regards d'indignation, sans qu'aucun d'entre eux eût osé exprimer sa stupeur de ce que les chemins de fer n'eussent pas répondu à l'ordre de grève.

Vers les six heures et demie, un émissaire de Platze s'approcha de Schorsch pour lui dire à voix basse que « ça sentait mauvais quelque part ». Le commandant restait toujours invisible, le camion de transport pour les munitions introuvable, et la liaison avec le comité de combat « qui siège vraisemblablement à Favoriten » — à cette heure il avait cessé d'exister — impossible à établir d'aucune manière. Vers les sept heures, Platzer fit savoir que tous les efforts pour trouver quelqu'un capable d'indiquer l'adresse du dépôt de munitions destinées au IIe Régiment demeuraient vains. Impossible également d'établir la liaison avec le Premier Régiment qui, sous la conduite de son commandant Spanner, aurait occupé le Hertahof. Brusquement, sur les huit heures, arriva l'ordre de chercher à se procurer des armes chez soi ou chez des amis — ou « d'une autre manière quelconque ». Schorsch courut chez lui et revint avec un revolver et un poignard; il n'était sûr que du poignard. Quelques hommes estimèrent inutile de revenir au lieu de rassemblement.

Vers les neuf heures la compagnie reçut l'ordre d'occuper le foyer ouvrier de Favoriten. Il fallut que les hommes se glissassent isolément dans l'immeuble. C'est là qu'à onze heures du soir apparut le camarade Kowa, membre de la direction du parti à Favoriten, pour demander que la compagnie, alors réduite à soixante hommes, se retirât immédiatement. Il affirma « avoir donné sa parole à la police que le foyer serait évacué par le Schutzbund avant minuit, pour éviter toute effusion de sang ». Pâles de fureur, les hommes échangeaient des regards en silence. Schorsch éprouva le besoin de crier, sans pouvoir proférer un son. Le camarade Steiner, qui était en chômage, et que Schorsch avait tenu pour le plus brave et le plus calme des miliciens du Schutzbund, s'avança vers le conseiller communal et le gifla.

« Ce fut là le plus bel instant que connut notre compagnie durant les combats de février », raconta Schorsch plus tard à son

ami Richard Platzer. Les hommes de sa compagnie refusèrent d'évacuer le foyer, mais ils n'obtinrent ni ordre, ni arme.

La singulière disposition qui confère aux hommes la force de tenir tête un instant à la hideuse réalité, dans le fol espoir d'un miracle, permit à la petite troupe de tenir durant trois nuits et deux jours. Le mercredi, de manière inexplicable, la rumeur courut que les Tchèques avaient envahi l'Autriche pour soutenir le Schutzbund, et quelqu'un se mit à affirmer que l' « Internationale », selon ses informations, disposait d'une aviation dont il fallait s'attendre qu'elle intervînt d'un instant à l'autre. Ce fut le jeudi 15 février seulement que les derniers, à la faveur du petit jour, se risquèrent furtivement à rentrer chez eux.

La nuit était déjà tombée, le 12 février, dans l'appartement de Lucia Loch, que Leichter et Pollak délibéraient encore sur leurs tâches prochaines. Il était hors de doute pour eux qu'il fallait entreprendre quelque chose. On se rencontrerait tôt le lendemain matin pour se mettre en rapport avec d'autres rédacteurs et tenter de se faire une idée précise de l'évolution des combats à Vienne et de la situation en province. Quand ils quittèrent leur « quartier général », le ministre de la justice Schuschnigg avait déjà annoncé à la radio la dissolution de leur parti et déclaré que le gouvernement était « maître de la situation ». Leichter coucha cette nuit-là chez ses parents, tandis que Pollak trouvait asile chez Otto Mänchen, collaborateur de l'*Arbeiter Zeitung*. Au Landhaus de la Basse-Autriche, où ils avaient été arrêtés, Renner et quelques chefs du parti passèrent une nuit blanche, bien que plus paisible que les combattants du Schutzbund. Comme, après minuit sonné, la police ne semblait toujours pas vouloir les emmener, ils se procurèrent un jeu de cartes et jouèrent au tarot pour tuer le temps.

Le lendemain Leichter arriva le premier au « quartier général ». Ne trouvant personne, et la patience lui faisant défaut comme d'habitude pour rester à ne rien faire, il se rendit dans l'un des cafés choisis, outre le logis de Lucia Loch, pour lieu de rendez-vous des rédacteurs. Il eut tôt fait de repérer plusieurs de ses collègues, levés à une heure inaccoutumée et traqués par l'inquiétude et la curiosité, errant d'un café à l'autre. Un coup de téléphone donné à sa belle-mère permit à Leichter de se remettre en contact avec sa femme. Accompagnés de leurs épouses, Leichter et Pollak entreprirent une fois de plus de remplir leur

« devoir de parti »: celui-ci, la veille, leur avait paru consister à soutenir le combat par l'information journalistique. A présent il leur paraissait plus urgent de transmettre à l'étranger les informations sur l'évolution des combats et les événements dans le reste du pays. « Le gouvernement trompe l'étranger; il nous faut opposer à sa propagande nos propres informations. »

Au cours des jours suivants, ils purent disposer d'une bonne douzaine de travailleurs du parti pour réaliser cette tâche. Dans la rue, dans les cafés et au « quartier général » ils s'abouchaient avec des amis et collègues afin de se tenir mutuellement au courant de ce qu'ils avaient vu ou appris par autrui. Le plus souple et le plus entreprenant dans ce travail fut Hans Pav, rédacteur aux sports, qui, assisté d'une troupe de jeunes collègues, explorait les lieux de combat dans Vienne et filait lui-même en taxi d'un bout à l'autre de la capitale.

Pollak et Leichter transmirent leurs rapports et leurs jugements sur les événements à quelques correspondants étrangers avec lesquels, en qualité de rédacteur en chef de l'*Arbeiter Zeitung*, Pollak avait entretenu des rapports constants, de même qu'aux délégués des partis ouvriers étrangers arrivés à Vienne au cours de la crise.

Cependant le gouvernement avait brisé la résistance des hommes du Schutzbund dont la lutte, en dépit de la carence catastrophique de leurs chefs politiques et militaires, n'en avait pas moins gagné en extension et en violence depuis mardi.

Le mercredi et le jeudi Leichter et Pollak se rencontrèrent pour leurs délibérations dans un autre appartement, celui de Lucia Loch ayant semblé offrir moins de sécurité. Il leur parut également dangereux de poursuivre leurs entretiens dans les cafés. Leur propre sécurité était sérieusement menacée, alors que la police avait déjà procédé à l'arrestation des chefs du second degré. Ils convinrent de transférer le centre de leurs activités dans un appartement de la Piaristengasse, désormais parfaitement conscients de l'échec de la lutte et de la disparition du parti légal.

Dès le lundi, Leichter et Pollak n'avaient pas cessé d'être assaillis par la question : « Que va devenir le parti, à présent? » « Il s'agit d'abord de savoir ce qui se passe », avaient-ils répondu. Et le mercredi soir encore, alors que la défaite ne faisait plus aucun doute, ils avaient essayé de satisfaire les interrogations pressantes de leurs collaborateurs et de leurs amis qu'ils rencontraient par douzaines sur leur chemin : ils leur expliquaient qu'il fallait tout

d'abord tirer au clair les raisons de l'échec de la grève générale tandis que des districts tout entiers de même que la plus grande partie de la province s'étaient abstenus de participer à la lutte. Cette enquête était nécessaire pour établir, à l'avenir, les responsabilités et évaluer justement les fautes et les actes du parti; et aussi parce qu'il s'agissait de donner au « monde » et aux camarades du parti l'image véritable des événements et de réfuter les déformations du gouvernement.

Or, vingt-quatre heures plus tard dans leur nouvel appartement de la Piaristengasse, Leichter et Pollak savaient déjà que cette restriction de leur action à des tâches journalistiques ne répondait absolument pas aux exigences de la classe politique à laquelle ils appartenaient eux-mêmes. Les événements tout en stimulant violemment leur volonté d'agir, la privaient du même coup de tout but et de tout champ d'action par la destruction du parti. Que pouvons-nous faire? était la question de tous; que pouvons-nous dire aux gens? insistaient les autres. Et ce n'était là qu'un début. Dès lors, Leichter et Pollak — de même que tous les autres chefs et membres du parti échappés à l'arrestation, — avaient à faire face à des centaines de questions de ce genre. Et de la sorte, pressés par de puissantes exigences, ils commencèrent à se désintéresser d'un pur et simple sondage journalistique des motifs de la défaite pour se préoccuper résolument de ce que réservait l'avenir.

PRÉPARATION A L'ACTION ILLÉGALE

Leichter, Pollak et leurs semblables, il est vrai, n'étaient préparés que d'une manière très générale à cet avenir. « Si le fascisme vainc, le parti entrera dans la clandestinité et poursuivra la lutte dans l'illégalité. » La pensée qu'il pût cesser absolument d'exister par suite d'un décret de dissolution était aussi inadmissible pour eux que, pour un chrétien, le doute sur l'immortalité de l'âme.

Parmi les nombreux phénomènes de la vie politique des masses dans l'Europe pré-fasciste, la ferme croyance de centaines de milliers de socialistes autrichiens en l'immuable existence de leur parti, n'était pas une singularité dépourvue de fondement. La social-démocratie autrichienne, non seulement s'était déve-

loppée depuis 1918 en un mouvement politique d'une ampleur et d'une activité sans précédent, mais elle était devenue une puissance dotée d'une influence spirituelle profonde. Elle informait, bien au-delà de leurs simples préoccupations politiques, la vie et la pensée de ses membres actifs. La police de Vienne annonça, le 28 mars, la dissolution de quinze cents associations qui tombaient sous le coup de l'interdiction du parti social-démocrate. Des centaines de milliers d'hommes et femmes, d'adolescents et d'enfants avaient passé dans ces associations la plus belle moitié de leur vie, nourri des rêves et des activités qui avaient leur origine dans l' « idée » du parti. Ses vastes organisations offraient un espace vital à toutes les professions, à toutes les conditions; là en effet toutes les classes d'âge trouvaient de quoi satisfaire leurs besoins de divertissement et leurs loisirs, leurs besoins d'éducation et leurs aspirations culturelles, tout de même que leurs folâtreries et leur goût du jeu, quitte à les concilier de manière sérieuse ou risible, en une *Weltanschauung* compatible avec les buts du parti. Ouvriers et bohèmes, employés et « réformateurs » de vie, viticulteurs et abstinents, soldats et infirmiers, médecins et gardiens de prisons, avocats et policiers, écrivains et hôteliers, journalistes et éleveurs de lapins, acteurs et généraux, éducateurs et acrobates, philosophes et joueurs de football, « Wandervögel » et libres penseurs, catholiques et nudistes, économistes et psychiatres, pacifistes et trafiquants d'armes, bricoleurs de radio et fossoyeurs, tous ces hommes restaient ce qu'ils étaient, et faisaient ce que chacun avait à faire dans son métier, non pas purement et simplement, mais conformément à l' « esprit », aux intérêts réels ou imaginaires du parti et du « socialisme ».

Quiconque au sein de cette masse était capable d'une élévation intérieure trouvait dans le parti un contenu de vie, doué de la force et de la durée qui caractérisent une religion. Nul décret gouvernemental n'eût pu « dissoudre » ce que le parti signifiait pour ses membres.

Que le parti ne pouvait disparaître, c'était là, pour ses membres les plus dynamiques, une certitude qui procédait également de leur conception « marxiste » fondamentale suivant laquelle la réalisation de leurs buts était une nécessité historique.

Si invraisemblable que cela paraisse, le processus de déclin du mouvement ouvrier en Allemagne, dont la signification véritable était sans doute encore mal interprétée à cette époque, ne fit

que renforcer davantage cette croyance en Autriche et contribua à faire passer les réflexions et les initiatives limitées à l'événement local au niveau du bouleversement universel. Dans tous le pays, ces hommes, — pour la plupart des militants plus jeunes et moins chargés de responsabilités que leurs aînés, — avaient réclamé dès 1933 une préparation du parti à l'existence illégale. Apparemment avec succès. Parallèlement aux mesures de répression gouvernementales — interdiction des rassemblements, dissolution du Schutzbund, restrictions à la liberté de la presse — une activité clandestine se développa spontanément qui se combina à de multiples et diverses actions interdites. Elles furent approuvées par le Comité exécutif du parti avec d'autant plus d'empressement qu'il y reconnut de façon plus précise un dérivatif pour les plus mécontents et les plus récalcitrants. Par la continuation du travail interdit du Schutzbund, la manipnlation d'armes interdites, et la diffusion d'un hebdomadaire clandestin que, vers le milieu de 1933, le parti fit répandre dans l'organisation pour l'encouragement et l'entraînement de ses membres, des masses plus larges se trouvèrent familiarisées avec l'idée de l'illégalité. Des machines à écrire, du matériel de linotypie, des matrices, des stocks de papier, des fonds du parti furent retirés des bureaux et les bilans de nombreuses associations extraits des livres de comptes, pour éviter d'être saisis par le gouvernement en cas de dissolution.

Cependant on ne rencontrait que peu de compréhension pour la portée politique d'une pareille répétition générale. L'illégalité ne semblait que la modification des circonstances habituelles. L'activité normale se poursuivait sans que l'exercice de certains actes, hier encore permis, mais aujourd'hui brusquement et arbitrairement interdits, suscitât le sentiment d'illégalité. Ainsi les manières d'agir illégales se développèrent dans le cadre de conditions politiques à peine modifiées.

Mais avec le temps, le nombre de ceux-là s'accrut qui comprirent peu à peu que l'illégalité effective serait fonction d'un effondrement total du parti légal et d'un bouleversement complet de toutes les conditions politiques.

Ilse et Léopold Kulczar, les seuls qui, parmi les jeunes intellectuels des cadres du parti, fussent d'anciens communistes, ambitionnaient d'imiter en Autriche les instigateurs du groupe clandestin allemand « Neu Beginnen ». La seule intention de fonder un

groupement original devait leur inspirer une satisfaction d'amour-propre par rapport à la position de « nègres » politiques à laquelle, malgré leurs remarquables talents, ils étaient réduits au sein de la social-démocratie. Sans doute avaient-ils des années durant collaboré à la presse syndicale du parti et publié des brochures à l'instigation du Comité directeur. (Léopold Kulczar se chargea même de préparer l'hebdomadaire clandestin mentionné). Mais ils n'avaient pas cessé d'être écartés de l'exercice du pouvoir dont tous deux convoitaient impétueusement les sensations et les jouissances. Au cours de leur activité communiste de naguère, ils s'étaient acquis des connaissances qui, dans la préparation à la clandestinité, leur donnaient un sentiment de supériorité à l'égard de toutes autres personnes et de tout autre groupement Depuis le printemps de 1933 ils avaient rallié divers adhérents à leur propre groupement, et ils les avaient endoctrinés politiquement et techniquement dans des « cercles » en vue de l' « illégalité » devenue inéluctable. Ils prirent contact avec le Bureau à l'étranger du groupement « Neu Beginnen » et bien avant le 12 février, réussirent à s'assurer la sympathie d'Otto Bauer.

Le pédagogue Fritz Kolb — fort apprécié au sein d'un cercle restreint pour ses efforts en vue d'une « éducation socialiste », mais connu surtout de plus larges milieux par l'expédition des « Naturfreunde », dirigée par lui, sur les chaînes inexplorées du Caucase — démontra avec insistance à quelques éducateurs socialistes les raisons pour lesquelles rien ne pouvait plus sauver le parti d'un effondrement qui ruinerait l'œuvre de plusieurs dizaines d'années. Le milieu de Kolb s'était développé à la faveur de ses conceptions personnelles de l'éducation qui l'opposaient à la pédagogie officielle du parti, représentée par Félix Kanitz, Anton Tesarek et Alois Jalkotzy. Ces derniers dominaient l'association pédagogique socialiste des « Kinderfreunde », avec ses cent mille membres, ses quatre cents groupes locaux, ses trois cents éducateurs salariés, ses milliers d'éducateurs, d'assistants, de bibliothécaires, de « Wanderlehrer » bénévoles, ses innombrables stades de jeux, de foyers, de jardins d'enfants et de camps de vacances. C'est dans ce vaste chantier de travail culturel que des dissensions étaient nées à l'approche de la catastrophe.

Les discussions sur l'avenir du parti aboutirent aux résultats les plus divers et les plus grotesques. L'écrivain et sociologue Franz Borkenau, par exemple, alla jusqu'à s'occuper de choisir les douze

chefs particulièrement destinés à diriger le mouvement illégal à venir. Lorsqu'il voulut nommer Fritz Kolb au nombre de ses douze apôtres, ce dernier se récusa sans ambages. Il échoua de même auprès du soi-disant « petit Otto Bauer » comme on désignait alors le chef de la Ligue des socialistes religieux (Bund des religiösen sozialisten) par opposition au « grand Otto Bauer » chef du Parti. Il est vrai que le « petit » pouvait se vanter d'avoir prévu l'inéluctabilité de la catastrophe avant le « grand », et d'y avoir préparé de longue date les meilleurs membres de sa Ligue, mais lui non plus ne trouva pas à son goût la vocation apostolique proposée par Borkenau.

Pour Ernst Fischer, le journaliste poète de Graz, appelé par Otto Bauer à la rédaction de l'*Arbeiter Zeitung*, la préparation à l'illégalité devint celle de son passage au Parti communiste. Dans sa pièce *Lenin*, il avait révélé son cœur politique, dans ses articles de l'*Arbeiter Zeitung*, son talent de journaliste, dans le rassemblement d'un groupe d'intellectuels et de militants du Front de la jeunesse, son ambition politique à devenir un chef. A peine les combats du 12 février venaient-ils d'éclater qu'il se hâta de gagner Prague, comme s'il lui eût fallu occuper le siège de sa future activité de « scribe » du comité central des communistes autrichiens émigrés, avant l'arrivée des innombrables concurrents, qui n'allaient pas tarder à le menacer dans sa nouvelle situation.

Karl Holoubek, de Rudolfsheim, cherchait en vain, depuis des mois, un cercle où les gauches fussent raisonnablement, les extrémistes objectivement, les criticistes fidèlement, les réfléchis activement, mais tous unanimement dévoués à la cause, sous la conduite des meilleurs d'entre eux. Mais il ne lui vint pas à l'idée de former lui-même un groupement personnel, bien qu'en sa qualité de fonctionnaire de la centrale culturelle viennoise du parti, il fréquentât sans cesse des hommes qui commençaient peu à peu à préférer aux certitudes déprimantes de leur action quotidienne, les incertitudes de l'illégalité future.

En revanche, Manfred Ackermann, secrétaire et administrateur de la jeunesse de l'association centrale des employés de commerce, était loin d'une pareille circonspection. Depuis la fin de 1933, il expliquait à ses collaborateurs les plus proches qu'en cas de dissolution du parti « il convenait de demeurer unis et de poursuivre le travail d'une manière quelconque ». Au cours de

séances et d'entretiens, il pressait les chefs d'autres organisations syndicales à préparer l'illégalité « par le haut ». Opiniâtre à soutenir ce point de vue, et encouragé encore par le succès d'agitation décisif qu'il remportait chez les jeunes fonctionnaires, il attira les responsables d'autres associations de même tendance dans son propre milieu qui devint de la sorte un groupement d'envergure, bien qu'aucune activité concertée n'en assurât la cohésion.

Mais avec tout son zèle exclusivement organisateur, Ackermann ne pouvait se comparer à un homme du tempérament de Holowatij, secrétaire des ouvriers du bois. Poussé par un insatiable besoin de se faire admirer, totalement dépourvu d'autocritique et de discernement politique, passionnément épris des aspects de la conspiration qui touchent au jeu et à l'aventure, cet homme recherchait dans l'illégalité avec une avidité insatiable le genre de sensations qui lui avaient été refusées jusqu'alors dans sa carrière de secrétaire syndical.

Dans cet imbroglio de personnes, de groupements et d'aspirations, avec une conscience plus ou moins claire, et des buts d'organisations tout aussi indéterminés, il fallait que le cercle de rédacteurs, rassemblés par Pollak et Leichter, et qui partageaient leurs soucis, acquît une importance particulière, malgré l'hostilité jalouse de concurrents non moins zélés — Ernst Fischer et Léopold Kulczar en tête. Pollak, en sa qualité de rédacteur en chef de l'organe central du parti, était membre du Comité de direction. Lui et Leichter étaient plus proches de l'homme le plus puissant du parti, Otto Bauer, qu'aucun autre groupe de militants zélés de leur génération. Leur part dans la formation de l'opinion publique socialiste était considérable. Bien que leur influence sur les décisions du parti, par leur travail journalistique et leurs articles dans la revue mensuelle du parti, *der Kampf*, comme par leur contact avec les dirigeants, ne fût pas de toute première importance, elle était pourtant plus grande que celle d'autres personnes ou d'autres groupes demeurés hors du Comité de Direction. Tous deux renforcètent leur position par le travail de leurs épouses qui par leur activité d'oratrices et d'écrivains s'étaient acquis une notoriété aussi grande que celle de leurs maris. Outre sa position centrale, l'avantage de ce groupement sur tous les autres était que sa cohésion ne dépendait d'aucun préparatif incommode et découlait spontanément du travail de rédaction en commun. Celui-ci permettait un échange ininterrompu

d'opinions, tandis que la fermeté de son noyau, basée sur de vieilles amitiés (la « clique » de l'*Arbeiter Zeitung*, décriée par Ackermann et Kulczar), donnait à ce groupe une consistance durable et assurait leur prépondérance aux opinions de Leichter et de Pollak.

Mais précisément le proche contact avec les dirigeants du parti, la dépendance de tous les rédacteurs par rapport au Comité directeur dont ils avaient à justifier quotidiennement la politique, de même que l'importance des positions qu'occupaient Leichter et Pollak, imposaient d'étroites limites à l'action de ce groupe, soucieux de préserver l'avenir. Non seulement les habitudes du journalisme quotidien les entravaient dans leur préparation à l'illégalité, mais encore les manières de penser et de travailler de leur vie politique antérieure contredisaient aux exigences de cette tâche. Sans doute Pollak et Leichter discutaient-ils avec une audace apparente des diverses méthodes de conspiration, sur lesquelles ils cherchaient à s'instruire aussi par des lectures, comme cela était alors à la mode; mais nulle supplication, venue des profondeurs du parti n'eût pu leur arracher l'aveu qu'à leur tour ils en étaient arrivés à l'amère conviction, mobile de tous les préparatifs à l'illégalité chez les Kulczar, chez le « petit » Bauer, chez Ernst Fischer, chez Fritz Kolb et même dans une douzaine de petits groupements de jeunes et de miliciens du Schutzbund à Vienne et en province : la conviction que l'effondrement du parti était devenu inéluctable. Bien au contraire, Leichter et Pollak protestaient avec indignation contre la seule idée d'une pareille éventualité.

Aussi bien, leur reprocher un manque de conséquence, c'eût été méconnaître du tout au tout la nature et l'impasse tragique de la politique social-démocrate que ce cercle partageait non moins que l'ensemble de la direction du parti. A leurs yeux, croire à l'effondrement revenait à le provoquer; et l'estimer inéluctable n'eût rien signifié d'autre que d'inviter le gouvernement à procéder le plus tôt possible à la dissolution du parti. Si, par conséquent, une juste appréciation de la situation politique leur eût fait comprendre qu'un combat qui ne serait que le dernier épisode d'une politique de repli, amènerait nécessairement l'effondrement, l'exactitude même de cette appréciation les eût contraints d'autant plus à en nier la certitude. Leichter et Pollak avaient résolu, une fois pour toutes, la contradiction entre la

juste appréciation de leur situation et la contrainte des circonstances, à la manière propre à tous les chefs démocratiques pressés par le fascisme : est juste ce qu'il convient de dire aux masses et aux adversaires, pour réaliser les objectifs immédiats. Et pour cette raison, ils disaient : nous sommes trop forts pour que le gouvernement ose jamais nous attaquer; il ne saurait être sûr de sa victoire; si la classe ouvrière se bat courageusement, le gouvernement succombera.

Si, malgré cela, les rédacteurs envisageaient une préparation à l' « illégalité », ce n'était point par défaitisme, mais simplement afin d'être « prémunis contre toutes les éventualités — donc en n'admettant qu'à titre d'hypothèse, la supposition, pratiquement néfaste et par conséquent interdite, de l'effondrement du parti.

Sans dépasser d'aucune manière, pour ces raisons, les préparatifs à l'illégalité des dirigeants du parti, ils croyaient néanmoins qu'un abîme profond les séparait de ce dernier. Pour Leichter et Pollak l'idée d'illégalité n'avait rien de terrifiant. Du moment qu'ils exigeaient la résistance armée, ils acceptaient, avec la possibilité théorique de la défaite, les risques de l'existence clandestine. L'acceptation de ces risques les séparait des hommes du Comité directeur, mais le refus de croire à leur fatalité les opposait à Kulczar et au « petit » Otto Bauer. L'originalité politique de Leichter et Pollak consistait à se déclarer à tout moment pour la « lutte » qui seule sauverait le parti. Entretenir l' « esprit de combat », c'était pour cette raison, selon eux, non seulement le meilleur moyen de prévenir le danger d'une défaite, mais encore la meilleure manière de préparer l'éventuelle illégalité. Le parti dût-il succomber au cours d'une épreuve de force, le combat ne s'en poursuivrait pas moins. Aux chefs d'abdiquer; le parti n'en ferait rien. Légalement ou illégalement, par des moyens pacifiques ou violents, il continuerait à se battre — en toute circonstance, et « d'autant plus » en cas de défaite.

Mais comment les chefs social-démocrates, si violemment critiqués, eussent-ils pu se préparer à un état de choses qui ne leur apporterait d'autre certitude que celle de la fin de leur activité habituelle? Tant que leurs actes exerçaient encore une influence sur les événements, leurs aspirations n'avaient d'autre but que de sauver l'existence du parti à n'importe quel prix. Soixante et onze conseillers nationaux, vingt-quatre membres du Conseil fédéral, cent soixante et onze députés des diètes provinciales,

trois cent quatre-vingt-sept bourgmestres, quelques centaines de secrétaires du parti, de fonctionnaires et de rédacteurs, un nombre encore plus grand de secrétaires et d'employés syndicalistes, des douzaines de chefs des organisations culturelles du parti, l'ensemble des dirigeants et le cadre des fonctionnaires des coopératives, les directeurs d'entreprise du parti, la plupart des directeurs des instituts d'assurances sociales, les secrétaires des chambres syndicales ouvrières et une troupe considérable de détenteurs d'autres mandats et d'autres fonctions publiques que le parti était alors suceptible de distribuer — c'était là un clan de quelques milliers de personnes qui avec leur zèle au travail, leur amour du parti, leurs habitudes de vivre, leurs intérêts, leurs besoins de prestige, leurs préjugés et leurs instincts de conservation décidaient de la politique du parti. La perspective de l'illégalité signifiait pour eux la fin de leur carrière politique, l'insécurité personnelle, l'anéantissement de l'œuvre de leur vie; aucune persuasion, pas même une meilleure appréciation de la situation ne pouvaient déterminer la plupart de ces hommes à accepter l'idée qu'un pareil dénouement était devenu inéluctable. C'est pourquoi ils ne se préparèrent point à une existence illégale à venir. Aussi bien, lorsque le gouvernement eut brisé la résistance du Schutzbund, arrêté les chefs les plus importants et démoli la gigantesque armature légale du parti, le Comité directeur du parti ouvrier social-démocrate avait-il pour toujours disparu de la scène politique autrichienne.

Joseph BUTTINGER.

Après cet effondrement, et la fuite ou l'arrestation des principaux chefs sociaux-démocrates, quelques militants — notamment Leichter, Pollak, Sailer et Richter (pseudonyme de Buttinger) — reconstitueront un nouveau parti, clandestin, qui, sous le nom de « socialiste révolutionnaire », poursuivra la lutte jusqu'à l'Anschluss. C'est son histoire qu'a écrit Joseph Buttinger, dont le livre, A l'exemple de l'Autriche, *paraîtra chez Gallimard.*

Léon Weinigel.

LE GROOM
(*Fragments*)

Ne dites jamais je.
Oscar Wilde.

A la tombée de la nuit, parmi la foule grouillante parisienne, j'ai continué à regarder, à contempler les rues et les avenues de la ville, que j'avais vues dans la journée pour la première fois. Je n'avais pas quinze ans. Mon seul vêtement, je le portais sur moi, tout mon bien était dans mes poches. Les Allemands venaient de fuir Paris ; la France finissait de se libérer du joug nazi. Je ne connaissais absolument personne à Paris ; pourtant je ne me sentais pas seul. Je ne regrettais, je le regrette encore aujourd'hui, qu'un ami, un chien, quelconque cabot que j'avais rencontré sur la route, après avoir quitté la Lorraine. Il m'avait suivi longtemps, je l'avais caressé ; je l'avais nourri ; nous dormions ensemble. Placé entre mes jambes écartées, il partageait mon repas, souvent il mordait en grognant — cela me faisait rire aux éclats — dans les mêmes fruits que moi. Mais comme je ne pouvais plus le garder, je lui ai dit un matin : « Va-t'en, va-t'en pour toujours. » Il s'est alors assis, puis je partis, les yeux voilés de larmes, sans me retourner, vers ma destinée. Au cours de la soirée, debout, et appuyé à la balustrade de pierre du métro Etoile — ce nom m'avait plu, après avoir marché autour de la place et dans tous les sens sous l'Arc de Triomphe, j'étais revenu à la station — je regardais les gens sortir de la station ou y entrer. Je les regardais se bousculer, quand j'entendis un garçon dire à son compagnon :

— Il paraît qu'à la gare Saint-Lazare, les Américains nourrissent tout le monde à l'œil, viens ! on y va.

— Dac ! a répondu l'autre.

Moi, je les ai suivis. Mon argent pourrait donc uniquement

me servir à me trouver une chambre, à visiter tous les quartiers, et à me chercher du travail. J'étais heureux. J'allais aussi pouvoir faire un peu la foire. Effectivement, Gare Saint-Lazare, dans une salle d'attente aménagée en cantine, je pus manger gratuitement. Lorsque je voulus ressortir, deux agents français accompagnés de deux Military Policemen me demandèrent mes papiers :

— Oui, vous êtes en effet mineur...

— Oui.

Et puis, vous êtes Lorrain... Par conséquent, vous venez d'Allemagne...

— Avant la guerre, c'était la France.

— C'est toujours annexé ; alors comment avez-vous fait pour...

— Etes-vous vraiment un Lorrain ? me demanda le second agent français, qui était un Alsacien, pas très grand, maigre, avec des cheveux blonds et des yeux bleus.

— Oui.

Il me questionna :

— Quelle est la capitale de la Lorraine ?

— Metz, sous l'annexion allemande, Nancy, lorsque la Lorraine est française.

— Et Strasbourg ?

— Ah ! non, ça, c'est alsacien.

— Tu aimes les Alsaciens ?

— Pas tellement, comme beaucoup de Lorrains d'ailleurs.

Il sourit :

— Où es-tu né ?

— Entre Metz et Thionville.

Il voulut en être sûr. Il me parla en patois. Je lui répondis dans le même dialecte. Il me crut. Il me sauva d'une arrestation certaine : les Américains recherchaient des espions. S'adressant à son collègue français :

— Je m'occupe de ce garçon, j'en fais mon affaire...

L'agent s'appelait... Je l'appellerai Schneider. Comme j'ai de la chance, il me recueillit chez lui. Ne pouvant pas m'accompagner, il me donna son adresse sur un papier, me fit un mot pour sa femme et me dit :

— Vas-y, mon petit, sinon tu te feras ramasser inévitablement.

A Paris, on pourchassait encore des miliciens. L'agent Schneider m'expliqua le trajet que j'avais à faire en métro. L'autre agent me rendit mes papiers ; les deux M.P. émirent une suite de O.K. en faisant tournoyer nonchalamment leur bâton blanc et continuèrent à brouter du chewing-gum. Ils n'avaient pas compris un mot de la conversation.

En ce temps-là, je ne savais presque pas lire, et encore moins écrire. Je ne savais pas grand-chose ; disons que je n'avais aucune instruction. Durant la journée déjà, j'avais difficilement réussi à déchiffrer les noms des rues, des boulevards, des avenues, des magasins, des cafés, des bars, des restaurants ; je comprenais mal leur signification. Dans mon village natal, les rues se nommaient : rue des Champs, rue de la Grange, rue des Jardins, Grande-Rue... Ici, place des Invalides... Qu'est-ce que c'est que les Invalides ? C'était là que devaient habiter les boiteux, les amputés... Je ne m'étais pas trop trompé. Place de l'Etoile ? Je savais ce que c'était qu'une étoile. Mais les Champs-Elysées, c'était quoi ? Des champs où poussaient quelle sorte de fruits ? Place de la Concorde, ça concordait avec quoi ? Avenue Kleber ? Qui c'était ça ? Avenue de la Grande-Armée... Ah ! ça, ça devait être l'armée française !... Dans les couloirs du métro, fatigué et suivant le rythme des autres voyageurs, j'avais demandé plusieurs fois ma direction pour en fin de compte suivre un couple qui prenait la mienne. Il me fit courir pour ne pas manquer un train qui arrivait ; je faillis même rester coincé par le portillon automatique du quai qui se fermait. A l'intérieur d'un wagon, je refermai une de mes mains entre d'autres mains sur une barre, et toujours étonné par le métro, je souris au couple. Je me souvenais que la ligne était directe et qu'il fallait que je descende au Père Lachaise. Je souriais, mais j'étais angoissé. Le train s'arrêtait si brièvement qu'à chaque station je n'avais jamais le temps de lire son nom. J'ai donc redemandé :

— Pour le Père Lachaise, où faut-il descendre ?

— Au Père Lachaise même.

— C'est encore loin ?

La femme leva la tête, chercha suspendu au plafond un

plan indicateur rectangulaire et le parcourut ; j'avais suivi son regard :

— Descendez à la neuvième station.

Aussitôt je lâchai la barre et, les deux mains dans les poches, en tâchant de garder un équilibre convenable, j'ouvris autant de doigts qu'il restait de stations. Après chacune d'elle, je refermai un doigt. Le couple descendit, et quand mes deux mains furent fermées, je descendis à mon tour sur le quai. Après beaucoup de difficultés pour trouver l'avenue et le numéro, je frappai à une porte. Une femme enceinte m'ouvrit. Je lui tendis le mot. Pendant plus de huit jours je vécus dans cette famille simple qui m'avait adopté aussitôt. Je dormis dans le même lit que leur fils aîné, qui avait dix ans. On m'acheta, avec une partie de mon argent, des sous-vêtements et une paire de chaussures. Certains après-midi, je portais avec précaution leur fils cadet dans sa voiture d'enfant et en la poussant, je me promenais jusqu'au soir. Un matin l'agent me conduisit dans un immense hôtel. Je savais qu'il me cherchait du travail : il avait tout arrangé avec la direction de l'hôtel. Il repartit en me laissant là avec mon petit bagage, une boîte en carton. J'étais devenu groom. Ce premier contact avec un hôtel luxueux m'impressionna considérablement. L'hôtel était réquisitionné et occupé uniquement par des officiers de la Marine américaine.

C'est ainsi, qu'avec mes parents d'adoption et sans amis encore, commença ma vie à Paris.

Accompagné de l'aide concierge, aussi jeune et charmant qu'aimable, je reçus un uniforme bleu ; j'en ai essayé plusieurs. Celui qui m'allait le mieux avait sur le pantalon, de chaque côté, une large lisière. Il y avait deux couronnes sur le devant du col droit de la veste, ainsi qu'une rangée interminable de gros boutons, des épaulettes tressées et un galon sur chaque manche, tout ça doré. Toujours accompagné de l'aide concierge, nous montâmes après l'essayage au dernier étage de l'hôtel. Dans ma chambre mansardée, quoique réservée au clients, je déposai dans l'armoire mes affaires personnelles et le costume que je venais de quitter. Il y avait une grande glace contre l'une des portes de l'armoire. Je n'avais gardé sous l'uniforme que mon slip et mon

maillot de corps. Avec mes souliers noirs, mes soquettes par hasard bleues, je ressentis, il faut que je l'avoue, en voyant cet ensemble, une intense fierté. On me présenta aux autres grooms et je débutai comme portier. Près de la porte d'entrée que je ne devais pas quitter, portes assemblées en forme de croix, j'adoucissais la poussée des clients, puis j'arrêtais le mouvement de cette porte compliquée dès qu'elle était franchie. Je voyais mes nouveaux compagnons s'agiter dans des va-et-vient continuels ; j'avais envie de faire comme eux.

.. ..

Puis le chef concierge me mit au vestiaire à l'entrée de la salle à manger, dans un vestibule, plein de portemanteaux sur pieds alignés. Je prenais tous les objets que les marins me tendaient, je les accrochais, je les posais, je devais me souvenir à qui appartenait chaque objet. Il n'y avait pas dans ce vestiaire de petits cartons numérotés que j'aurais pu distribuer. Comme les porte-manteaux ne ressemblaient plus qu'à des amas de casquettes, d'imperméables et de pardessus entourés de paquets, vers le milieu du repas, je me demandais constamment, au point que je rêvais de revoir les porte-manteaux vides, comment j'allais pouvoir restituer les vêtements ou les objets à leurs propriétaires. Quand je m'étais trompé une fois, deux fois avec un client, ou quand les officiers tout en discutant entre eux mettaient, l'un une casquette ridiculement trop grande ou trop petite sur sa tête, l'autre un imperméable ou un pardessus trop vaste ou trop étroit, et que souvent l'un ou l'autre faisait les deux à la fois, je blêmissais. Ils les échangeaient, ils cherchaient eux-mêmes leur bien, qu'ils retrouvaient grâce au grade et à leur nom inscrit à l'intérieur de leurs uniformes. Ceux qui enfilaient devant moi un pardessus, je les aidais : je prenais avec ma main gauche le col du vêtement, je passais ma main droite dans l'ouverture de derrière, je tâtonnais pour trouver le bas de la veste, puis je tirais doucement le bas et le haut en sens contraire. Seulement ça, je n'arrivais que rarement à le faire. La plupart des officiers, dès qu'ils sentaient ma main sur leurs fesses, avançaient précipitamment de quelques pas, se retournaient et me regardaient très ahuris. Si j'avais pu leur dire que c'était le concierge qui m'avait recommandé

d'agir ainsi, qui m'avait dit que c'était ainsi qu'on finit d'aider à mettre un vêtement, j'aurais été certainement moins embarrasé. Mais ce sentiment fut passager. Par contre, celui qui m'obséda, ce fut le triste sentiment d'humiliation, car c'est au vestiaire que je reçus mes premiers pourboires. Ce n'était jamais moins de cinquante francs. Cet argent facile que l'on me tendait, que j'acceptais, le soir, couché dans le noir, une fois qu'il avait été compté, puis changé n'importe où et placé dans le secrétaire de ma chambre, me tenait éveillé. En outre, habitué à l'argent allemand, je dus réapprendre sérieusement la valeur de l'argent français. L'argent reçu m'obligea aussi à fermer le meuble à clef, ce que je n'avais jamais fait jusqu'alors. Peu à peu j'étais à mon tour devenu un vrai groom. Il ne me restait plus, comme me l'avait dit le chef concierge, homme d'une cinquantaine d'année, l'incarnation de tous les concierges du monde, qu'à être aimable, courtois, poli, souriant, empressé, propre, honnête, je ne sais plus quoi, et, avait-il ajouté, qu'à entrer tout à fait dans la course aux pourboires.

A l'hôtel, il faisait bon. J'y dormais confortablement, j'étais l'unique groom à y habiter. Je mangeais bien et abondamment dans un réfectoire au sous-sol ; au sous-sol, les différents employés prenaient également leurs repas, par équipes successives. Je pointais matin et soir dans l'entrée de service. Bientôt je connus l'hôtel de la cave au grenier. Mon humiliation diminua, j'étais devenu un membre de la ronde domestique, j'étais mêlé aux cinq autres grooms. Trois grooms arrivaient tôt le matin, les trois autres partaient tard le soir. Dans le courant de l'après-midi, aux heures calmes, nous avions à tour de rôle, une ou deux heures de liberté, et chaque semaine un jour entier de congé. Le mien, c'était le lundi, je me le rappelle parce que les magasins étaient — et le sont toujours — fermés ce jour-là. A tour de rôle aussi, nous étions de service, chacun seul, au vestiaire ; nous remplaçions toute une journée le liftier pendant ses vingt-quatre heures de congé hebdomadaire, et pendant qu'il déjeunait. Nous faisions des courses ; le reste du temps, lorsque nous n'arpentions pas l'hôtel, nous attendions généralement assis sur une banquette, que celui de nous qui

était de faction près de la porte d'entrée, prenne le ou les paquets d'un client qui entrait et l'accompagne. Celui de nous qui se trouvait au bout de la banquette remplaçait le groom qui venait de partir chargé. Nous autres, nous nous étions levés, autant que je m'en souvienne, en un mouvement d'ensemble pour nous rasseoir en gagnant chacun une place. On attendait en chahutant — il nous était défendu de parler haut, quelquefois simplement de parler — que notre tour vienne. Le groom qui s'était absenté et qui nous rejoignait le plus vite possible pour se réinstaller, à la queue, sur la banquette, avait le plus souvent un sourire heureux : oui, les pourboires étaient royaux. Quand il y avait un départ ou une arrivée, nous « râlions » silencieusement contre les bagagistes, de même que la réception « râlait » contre les concierges, les concierges contre nous, les femmes de chambre et les valets ; les cuisiniers et les plongeurs, tous ceux des cuisines contre les maîtres d'hôtel et les garçons de salle, j'en passe. Bref, tout le monde enviait les pourboires des autres. Celui qui « râlait » le plus, c'était le liftier : il avait entre vingt et vingt-cinq ans, il nous jalousait. Avec sa cage il montait et descendait sans cesse les Américains, mais ne recevait jamais rien d'eux — si, une cigarette de temps à autre. Quand je venais de quitter un client, le liftier souvent m'attendait ; il m'appelait, voulant me faire une faveur :

— Eh ! viens, « je te descends ».

Il nous était interdit de retourner dans l'immense hall par l'ascenseur. Lorsque nous nous trouvions aux derniers étages et que nous pouvions le prendre, nous étions ravis. Mais :

— Qu'est-ce qu'il t'a donné ? reprenait le liftier.

— Ça ne te regarde pas.

— Donne m'en la moitié, implorait le liftier.

— La moitié de quoi ?

— La moitié de ce que tu as reçu, insistait le liftier.

— Puisque tu ne sais pas ce que j'ai reçu, comment veux-tu que je t'en donne la moitié ? disais-je pour me défiler.

.. ..

Le groom le plus répugnant, parmi ceux qui recevaient des pourboires, celui qui tirait les officiers soit par le pan,

soit par les manches de leur veste, puis tendait la main pour recevoir les friandises demandées, était la Puce. Il avait une face de renard, il était minuscule de taille, d'où son nom, et il racontait sans arrêt des histoires. Max et Albert étaient les plus sympathiques ; sans être beaux, ils avaient un charme vif, ils étaient fils d'ouvriers. Il y avait aussi Perpignan, on le nommait ainsi parce qu'il était né dans cette ville et qu'il avait l'accent très prononcé de la région. Lui, se croyait très beau, en tout cas il était très con. Le dernier, Aimé, trop grand pour son âge, était un pleurnichard. Il était tellement petit garçon qu'heureusement pour lui, sa mère travaillait comme femme de chambre à l'hôtel même : à quatorze ans il continuait à avoir besoin d'elle pour se moucher, l'imbécile. Aucun de nous n'avait plus de seize ans.

Ce majestueux hôtel, où je fus petit domestique, était situé dans une des douze belles avenues, autour de la place de l'Etoile.

.. ..

Les officiers sortaient de bonne heure. Ils étaient d'une élégance rigide. Presque tous revenaient déjeuner, accompagnés souvent d'officiers de l'armée de terre. En fin de soirée l'hôtel s'était vidé et se remplissait à nouveau à l'heure du dîner, puis, ne cessait plus jusqu'à une heure avancée de la nuit d'être arpenté dans tous les sens. Les officiers mangeaient beaucoup, buvaient plus encore, parlaient haut, riaient bruyamment, éteignaient des cigarettes aux trois quarts fumées, des cigares à peine entamés, ce qui faisait le bonheur de l'équipe des nettoyeurs. Ces gros et longs cigares, enveloppés de papier cellophane, faisaient partie des pourboires divers que nous recevions. Certains officiers se rendaient au concert. Alors nous faisions la queue salle Pleyel pour leur procurer des billets. D'autres se dispersaient dans Paris et le Gay Paris. Par les journées de pluie, ils rehaussaient leur élégance en enfilant des demi-bottes en caoutchouc pardessus leurs chaussures et recouvraient leurs casquettes d'une coiffe protectrice transparente qui en épousait la forme. Dès qu'ils étaient à l'abri, nous les aidions à se débarrasser de l'imperméable et de ces surplus vestimentaires. Dehors, l'un

de nous sous un parapluie, un parasol énorme, plus grand que lui, courait vers le client dès qu'il l'apercevait, puis le protégeait des gouttes d'eau. Nous, les grooms, nous devions être d'une propreté sans reproche. Le concierge, dit Julot, un type qui, tout en se prenant pour le directeur de l'établissement n'était quand même pas si désagréable qu'il désirait le paraître, inspectait nos mains, nos ongles, nos oreilles, nos têtes, nos cheveux trop bien peignés, veillait à ce que nos gants blancs soient changés tous les six jours, et à ce que les boutons de notre uniforme, sans tache, soient boutonnés. Mais nous nous rattrapions : à peine rendu dans l'escalier qui menait au sous-sol, soit pour aller prendre nos repas, soit simplement notre service terminé, nous dégrafions avec empressement le col droit de notre veste, et, la veste large ouverte, nous nous mettions d'emblée, la bande de gosses que nous étions, à chahuter.

On riait, on parlait :

— C'est formidable, vous ne trouvez pas ? Dans les chambres, il n'y a pas de désordre, sauf des amoncellements de confiseries.

— Tu te trompes, Albert, dis-je, dans une des chambres, les meubles, le plancher étaient jonchés de je ne sais quoi. J'ai été forcé d'enjamber tout ce qui traînait pour m'approcher du lit où était allongé en caleçon un Américain. Je lui apportais une lettre...

— Je le connais, oh, je le connais bien ! Un type du troisième, c'est pas vrai ?

— Si.

— Tu vois ! Tu parles que je le connais. Il a piqué une rage alors que j'étais dans sa chambre. Je me suis même dit : je reste ou je m'en vais ? Je suis resté. Tout y a passé, une vraie tornade. Tout en me protégeant la figure, je le regardais faire. Lorsqu'il n'a plus rien eu à virer, il s'est déshabillé et il s'est couché. Moi, c'était il y a quatre jours.

Perpignan, qui ne pouvait pas parler sans faire de gestes, se tapa sur la cuisse en s'exclamant :

— Ah, la brute !

— Entendu, reprit Albert, mais il reste toutes les autres chambres où il n'y a pas de désordre.

— C'est faux, j'en ai vu un certain nombre où règne le...

— Ecoutez, coupa Perpignan, il y a des gens ordonnés, des gens qui ne le sont pas, et la nationalité n'y fait rien ; on ne va pas les cataloguer ? non ?

— En tout cas, sous l'occupation, continua Albert, les Allemands, eux, n'ont pas laissé de saletés en se tirant...

— Tais-toi, hé, Fridolin !

— T'es bête !

— Comment, demandai-je, l'hôtel était déjà réquisitionné par la Wehrmacht ?

— Et comment ! Seulement, minute ! toujours par des officiers. Que veux-tu, c'est un hôtel pépère.

— Ouais, mais les Ricains sont plus généreux...

— Qu'est-ce que tu en sais, Perpignan ? tu n'étais pas encore ici.

— C'est une intuition... Est-ce que je me gourre ?

— Non.

— Tu vois ! tu parles ! je ne me trompe pas... Tenez, mon intuition m'a même fait deviner où voulait en venir un officier qui dans l'escalier m'a posé une main sur mes fesses en me disant : « Hello, baby ! » Mon œil ! que je lui ai dit. « Non pas le œil », m'a-t-il répondu. Alors, j'ai eu une frousse épouvantable qu'il aille dire au chef concierge que je l'avais insulté...

— Et alors ? demanda Albert.

— Ben et alors... il m'a donné après deux mille balles, des paquets de cigarettes, du chocolat, des bonbons... Et puis quoi, vous y passerez aussi !

Après cette conversation, Perpignan et Albert partirent joyeusement ensemble, leur service achevé. Je suis resté seul pensif, assis longtemps dans le vestiaire. Je n'ai jamais aimé me trouver avec moi-même surtout quand la journée vécue s'achève. Pourtant, mon travail terminé, je montais dans ma chambre, je lavais mon slip et mes chaussettes, je fumais : brusquement, j'évoquais ma vraie famille totalement dispersée, déportée ; je l'avais échappé belle grâce à mon évasion. Du côté français libéré, je n'avais qu'une sœur aînée que j'avais retrouvée, par hasard, dans une ville du département de l'Yonne, sur mon chemin avant d'arriver à Paris ; elle vivait là avec ses filles en attendant le retour

de son mari prisonnier de guerre. Une solitude angoissante, croissante, m'envahissait. Néanmoins je m'endormais. Mes jours de sortie, je les passais chez les Schneider, décidément ma seconde famille. J'arrivais le matin chargé de cigarettes, de chocolat, de bonbons, de boîtes de confiture, de beurre salé, de pain blanc... J'étais heureux de les combler. Je rentrais le soir dans ma chambre solitaire. Mes heures de liberté dans le courant d'une semaine, je les donnais à Max, à Perpignan, à tous les grooms. Certes, Paris m'attirait, mais je n'osais plus l'affronter ; je me sentais finalement dépaysé, au point d'être pris de panique. Ce soir-là, j'ai réagi. Je suis monté pour me changer, j'ai pris de l'argent ; j'ai marché dans l'avenue des Champs-Elysées, croisé des couples et des groupes rieurs que j'ai dû remarquer davantage à cause de ma solitude, et parce que j'étais désemparé. Le grand film passait sur les écrans dans tous les cinémas depuis plus d'un quart d'heure. A onze heures, je ne savais plus quoi faire : je n'osais pas entrer dans un dancing, ni dans un bar ; je me sentais trop enfant. Il ne me restait qu'à marcher, c'est ce que j'ai fait. Cependant dans l'avenue Wagram, je me suis dirigé vers un magasin très éclairé ; on n'y vendait rien, je suis entré ; il y avait là à l'intérieur des garçons et des filles, surtout le long des murs, qui alignés tenaient sur leurs oreilles des écouteurs. Ils se berçaient de musique. J'ai demandé à un jeune qui me paraissait un habitué de ce lieu :

Qu'est-ce qu'il faut faire pour entendre des airs ?

Acheter des jetons à la caisse, mettre la flèche de ce bouton sur le disque choisi et le jeton dans cette fente...

— Merci.

— De rien... Eh, paysan ! ajouta-t-il.

Je lui ai flanqué mon poing droit méchamment dans l'estomac, et je l'ai vu se tordre en tâchant de récupérer sa respiration, puis s'en aller. C'est vrai que je me sentais sentimentalement seul, que j'étais timide, mais je ne pouvais pas supporter d'être insulté. A minuit passé, j'écoutais encore des disques, des romances idiotes... « *Et Voilà l'gros Bill - Qui s'en va d'un pas tranquille - Tout le long, le long... mais la bière donne soif...* ». Je suis retourné là souvent ; mes sorties sont devenues plus fréquentes ; j'ai cessé de distri-

buer aux autres mes heures de repos. Parfois j'allais au cinéma ; je ne changeais que ma veste de groom. Comme je n'avais pas de montre, j'étais obligé de dire à l'ouvreuse :

— Voulez-vous, s'il vous plaît, me rappeler qu'il faut que je retourne à mon travail dans une heure et demie.

Les ouvreuses n'ont jamais oublié de m'avertir en temps voulu. Dans la salle obscure je me disais alors : encore dix minutes — encore cinq minutes — encore deux minutes — encore un instant, puis je me sauvais sans avoir jamais vu la fin ou le début d'un film ; je courais à toute vitesse à l'hôtel pour endosser complètement mon uniforme de groom ; je reprenais vite mon haleine et mon service.

.. ..

L'hiver approchait. Il se présenta sèchement, froidement, si rude que je dus m'acheter un pardessus — je le choisis gris — un cache-nez et, puisque j'étais dans le magasin, j'achetai également des slips, des soquettes, quelques mouchoirs, deux chemises et une cravate. Si j'avais dû payer cela avec le salaire fixe de mon mois, je n'aurais même pas pu m'offrir le pardessus. Depuis que Max m'avait demandé :

— Dis, que fais-tu avec la marchandise ? Est-ce que tu te goinfres avec ? Est-ce que tu les fumes toutes les cigarettes, ou quoi ?

— Non, j'en donne. Pourquoi ?

— Ben, tu dois néanmoins avoir un stock.

— Oui.

— Tu veux que je te bazarde la camelote ?

— Ah ! oui.

— Bon, j'ai mon sac. Dès que tu voudras entrer dans les affaires, dis-le moi ; je ne te roulerai pas ; enfin, juste un peu, parce que t'es un pote.

.. ..

Non loin de notre hôtel, les femmes officiers de l'armée américaine habitaient un autre hôtel réquisitionné pour elles. Entre l'un et l'autre les grooms faisaient des va-et-vient, apportant des messages de leurs clients et de leurs clientes. Ces courses furent soudain agrémentées par la chute drue

d'une neige compacte que les bagagistes balayaient sans arrêt devant l'hôtel. Chez nous, en Lorraine, la neige recouvrait longtemps le sol. Je fus triste en constatant qu'à Paris, elle ne restait blanche que sur les toits et qu'elle devenait dans les rues une boue noire, peu de temps après sa tourbillonnante apparition. Il en restait néanmoins assez pour que nous puissions bombarder de boules de neige les joyeux vivants. Quand je rencontrais un groom de l'hôtel voisin, c'était des bagarres sensationnelles. Il est arrivé que les clientes, les Waacs américaines, prenaient part à ces combats. Elles riaient elles gloussaient, attirant ainsi d'autres Waacs aux fenêtres de leur chambre, que nous visions aussitôt avec des boules molles. Nous riions tous, au point que j'oubliais que j'étais groom, mais l'uniforme me le rappelait toujours. J'avais un message à porter ; je le donnais au groom des Waacs ; nous nous rencontrions entre les deux hôtels, et souvent nous échangions les messages ; nous aurions dû les déposer chez les concierges... il n'y avait d'eux aucun pourboire à espérer.

.. ..

S'il est vrai que dans ma chambre j'avais une montre murale ronde électrique, je désirais avoir l'heure sur moi, ne voulant plus, entre autres ennuis, avoir besoin des avertissements des ouvreuses de cinéma. Un soir, juste avant la fermeture du magasin, je me suis donc acheté une montre-bracelet. Tout en appréciant la sensation que me procurait cet objet, qui serrait pour la première fois mon poignet, je me suis trouvé devant le Théâtre de l'Etoile, qui affichait le nom d'une vedette féminine de la chanson. C'était précisément la femme dont j'écoutais le plus souvent les disques au magasin de musique. Le désir à la fois de la voir et de l'entendre grandit en moi. J'attendis l'ouverture du théâtre à la terrasse d'un café proche. Quoique impatient, je tardai trop longtemps. Lorsqu'après avoir fait la queue, je me suis présenté à l'un des guichets, il ne restait plus que des places debout dans le promenoir. Je suis quand même entré. Le spectacle venait de commencer ; il y avait des jongleurs sur la scène, et dans l'obscurité, je suis resté un moment indécis. L'ouvreuse m'avait dit :

— Allez où vous voudrez... Merci.

C'est du côté du bar que je me suis dirigé. Me haussant sur la pointe des pieds, derrière une foule debout et serrée, j'ai essayé entre les têtes de voir le spectacle. Bientôt, fatigué, j'ai renoncé à regarder. J'écoutais seulement, en regardant vaguement vers le plafond. Lentement, à ma surprise, un espace s'ouvrit devant moi dans la foule. J'en profitai aussitôt pour m'y enfoncer ; j'arrivai à la rampe où, satisfait de moi, je posai mes avant-bras repliés et sur eux, mon menton ; puis j'ai laissé vagabonder ma pensée au rythme de la musique du programme. Ce passage avait été volontairement ouvert par des spectateurs complices : petit à petit, des mains me frôlèrent, me caressèrent. J'étais pris dans un cercle de caresses très fermé. Dès que j'enlevais une main étrangère posée sur ma cuisse, une autre s'y plaçait aussitôt. Je repoussai cette avalanche de caresses avec mes coudes, mes genoux ; j'eus tort de vouloir me dégager également avec mes fesses. Des mains se glissaient sur moi. Je donnais des coups de coude... Quelqu'un me tapota sur l'épaule : un lieutenant américain, jeune et élancé, qui avait dû voir ce manège, me fit signe de le rejoindre. Je n'étais pas très grand, et, au milieu de ces hommes de toutes tailles, je n'y parvenais pas. Il me prit alors par un bras et me tira pour ainsi dire hors des mains baladeuses. Le lieutenant ne lâcha mon bras que devant le bar. Je vérifiai ma tenue pour savoir si les boutons de mon costume étaient encore tous fermés. Je transpirais :

— *Thank you*, fis-je.

— Je parle français. Ce n'est rien ; il n'est pas nécessaire de me remercier.

— Ah ! bon, tant mieux ; car je ne sais que quelques mots d'anglais... Quoi ! vous dites que ce n'est rien ? J'aurais voulu que vous soyez à ma place.

Le lieutenant sourit. Qu'allait-il m'arriver maintenant ?

— J'y étais presque à votre place ; j'ai tout vu.

— Entre voir et sentir, il y a une drôle de différence...

Le lieutenant sourit encore. Il m'offrit une cigarette ; il écrasa celle qu'il achevait de fumer, la remplaça aussitôt par une autre ; alluma la mienne et la sienne :

— Vous voulez boire ?

Oui, une bière.

— Voulez-vous continuer à assister au spectacle ?

— Oui. Je veux voir la chanteuse.

Montez sur le tabouret et asseyez-vous sur le bar, vous verrez mieux.

— Je peux ?

— Oui, bien sûr.

J'ai fumé, j'ai bu ma bière et j'ai vu toute la fin du spectacle. La fille, presque nue, qui présentait les numéros, m'a paru « formidable ».. J'ai vu la chanteuse, habillée tout de noir, qui imposait à la salle un grand silence, entrecoupé par des délires d'applaudissements ; elle faisait entendre beaucoup de mes chansons favorites. La représentation terminée, le lieutenant m'accompagna jusque dans la rue :

— Il faut que vous rentriez, n'est-ce pas ?

— Ce serait préférable, mais rien ne m'y oblige.

— Voulez-vous manger des huîtres avec moi ?

— Des huîtres ?... Pourquoi pas ?

Je n'en avais jamais mangé ; je ne savais pas ce que c'était.

— Vos parents ne vous diront rien de...

— Ma famille ? depuis que je me suis sauvé, je ne sais même pas où elle est.

— Sauvé ?

Je lui racontai d'où je venais, ce que j'avais fait ; je lui parlai de ma sœur aînée, de mon travail actuel... De lui avoir ainsi parlé me fit du bien. Nous ne nous sommes séparés que tard, dans la soirée, devant le restaurant :

— Au fait, quel âge avez-vous ?

— Quinze ans moins le quart.

— Quinze ans moins le quart ?

— Oui.

— Est-ce qu'on dit comme cela son âge ?

— Non, je parle mal. Je vais avoir quinze ans dans trois mois.

— C'était plus drôle comme vous l'aviez dit avant. Je vous téléphonerai prochainement. Au revoir.

Nous nous sommes revus. Je l'ai connu lieutenant. Lorsqu'il dut partir en Allemagne, il emporta beaucoup de mon affection et il était devenu major...

A Paris, il neigeait toujours, et, paraît-il, plus que de coutume. Je m'imaginais, par éclairs, être dans mon pays natal que j'avais été obligé de quitter, mais que je ne regrettais pas. Je continuais à envoyer de l'argent à ma sœur aînée — peut-être par habitude de remettre à ma mère ce que j'avais gagné — mais à ma sœur, je n'écrivais pas de lettre. J'avais passé tand d'heures à rédiger pour elle une première lettre, à la déchirer, à la recommencer, que sur le premier mandat-carte, j'écrivis seulement : « Je suis groom ». Sur les suivants : « Je pense à vous tous et je vous embrasse ».

.. ..

A quelque temps de là, comme j'habitais l'hôtel, j'acceptai de devenir groom de nuit. Alors ! — il y a une sacrée différence entre le jour et la nuit -- Certains officiers de la Marine américaine n'étaient plus aussi dignes sous l'élégance de leur uniforme : la casquette négligeamment posée sur la tête, des mèches de cheveux rebelles sur le front, la cravate de travers, la veste à moitié déboutonnée, la chemise blanche tachée, les mains dans les poches, une cigarette à la bouche, ils titubaient, sentaient l'alcool; quelques-uns avaient un embarras de la parole et me saluaient comme si j'avais été un super-amiral. Je commençais mon service vers onze heures du soir. Le dernier groom s'en allait lorsqu'il me voyait arriver. Auparavant, j'avais pris à la cuisine un copieux dîner. Le chef-concierge, le concierge ou l'aide-concierge ne tardait pas à quitter la loge. Le liftier du soir, à une heure du matin, abandonnait l'ascenseur pour le laisser à mes soins. A l'office, pour la nuit, quelques garçons seulement et un maître d'hôtel. Dans le hall, il ne restait plus que le concierge de nuit, M. Bertrand et moi. Jusqu'à minuit ou une heure du matin, il y avait encore un mouvement continu comme pendant le jour, mais ralenti, puis la porte d'entrée s'immobilisait pour de longs moments. M. Bertrand éteignait lumière après lumière. A trois heures du matin, l'immense hall n'était plus qu'un lac d'ombre. M. Bertrand, fatigué de bâiller et de lire, recourbé dans sa loge, s'endormait, ce qui me donnait l'impression d'être tout seul, car je ne le voyais plus. Je dégrafais le col de

ma veste ; je me promenais dans le hall, les mains dans les poches, j'essayais tous les fauteuils, j'entrais dans le fumoir, dans le bar, dans la salle à manger, dans les salons ; j'allais rendre visite aux quelques téléphonistes de nuit, qui tricotaient dans leur pièce à l'entresol ; je fumais, tantôt étendu, les jambes allongées, dans un fauteuil si grand que de dos on ne m'aurait pas vu, et de côté on n'aurait distingué que mes chevilles et mes pieds, ou bien, assis sur le bras d'un de ces fauteuils, et m'appuyant d'une main sur l'autre bras, mon corps abandonné formait un S. Au moindre bruit, je me crispais, prêt à fermer mon col. Ce n'était souvent qu'une voiture ou un piéton qui passait devant l'hôtel. M. Bertrand se mettait à ronfler subitement : « pschitt », faisais-je ! Il sursautait et la résonance bruyante de ses ronflements cessait. Parfois, j'allais prendre l'air. A cinq heures du matin, des ombres silencieuses, les nettoyeurs, commençaient à balayer, à épousseter les escaliers, l'ascenseur, tout le bas de l'hôtel, et à laver le hall. Le jour se levait alors lentement et les employés revenaient peu à peu à leur travail. M. Bertrand était redevenu un noble concierge. A huit heures, je prenais un petit déjeuner, après avoir déjà grignoté deux fois dans le courant de mon service nocturne. Telles étaient les nuits calmes. Mais depuis une heure jusqu'à l'aurore, il arrivait aussi que des clients revenaient complètement ivres. Ils ne se souvenaient plus du numéro de leur chambre. Je leur enlevais la casquette, à l'intérieur de laquelle je lisais leur nom, que le concierge cherchait sur le registre ; il me donnait alors leur clef. Dans l'ascenseur que je maniais maintenant correctement, je continuais à maintenir l'officier debout, dans un coin, en appuyant ma main sur sa poitrine et je le soutenais jusque dans sa chambre où je le laissais choir sur le lit ; étendu de travers, il avait une jambe sur les couvertures, l'autre qui pendait ; je ne cherchais même pas à savoir où se trouvaient les bras. Je m'efforçais néanmoins de l'allonger dès que je lui avais enlevé ses chaussures. Quelques-uns, s'ils ne dormaient pas déjà dans l'ascenseur ou dans le couloir, aussitôt couchés, sombraient dans l'oubli du sommeil. D'autres refusaient mon aide, tout en ayant besoin de moi ; ils devenaient brutaux ; ils voulaient me frapper ; c'est moi, me débattant, qui en

profitais pour les étourdir. Quelquefois déjà dans l'ascenseur, qu'ils m'empêchaient de manœuvrer et que j'arrêtais net entre deux étages, j'étais obligé, pour me défendre, de poser ma main à plat sur leur visage et de pousser leur tête jusqu'à ce qu'elle vint cogner contre l'une des parois. Ils ne s'en souvenaient jamais, ou faisaient semblant de ne pas s'en souvenir. Ceux-ci ou d'autres, des comiques, des tristes, insistaient pour que je boive en leur compagnie un whisky, deux whiskies ; ils sortaient leur portefeuille, me montraient des photographies de leurs familles ou d'amis ; leurs explications me le faisaient comprendre. Le whisky aidant, ils pleuraient, ils riaient. Ils me flanquaient des tapes dans le dos ou me tapotaient les joues ; j'étais leur copain : ils me donnaient des cartouches entières de cigarettes, je recevais des billets de cinq cents, de mille francs ; je prenais une friandise :

— *More...*

J'en prenais deux.

— *More...*

J'en prenais plus, j'hésitais ; j'en prenais davantage :

— *Yes !*

Il y en a qui voulaient même me donner leur uniforme et leur linge. L'un d'eux plaça une nuit les mains derrière son dos ; dans l'une d'elles, il avait caché mille francs, il me présenta ses deux poings :

— Dans celui-ci ! fis-je.

— *No.*

J'avais perdu, tant pis !

Il y avait pourtant d'autres hôtels à Paris où il n'était pas défendu d'amener des femmes. Dans cette caserne de villégiature qu'était mon hôtel, les officiers américains n'y avaient strictement pas droit. Mais je ne sais pourquoi, on m'appelait quand même par des gestes du dehors ; j'allais les rejoindre dans la rue ; ils n'avaient pas besoin de gesticuler longtemps, je comprenais ; je regardais la femme qui se tenait à l'écart. C'était souvent une Waac.

— *O.K. but at six o'clok, finish !*

— *Yes, yes,* promettaient-ils.

La première fois, j'avais cherché comment les faire entrer

sans que le concierge les vît. Par la grande porte, pas question. Par la porte de service, ce n'était pas possible non plus. En réfléchissant avec l'Américain, je m'étais appuyé d'une main contre l'une des vitres d'un salon. Le verre froid m'avait saisi et fait trouver la solution :

— *One minute. Your room, please ?*

Discrètement je m'arrangeais pour prendre leur clef. Je me rendais dans le salon ; j'écartais les rideaux pour ouvrir une lourde fenêtre : l'officier aidait sa conquête à grimper le petit mur de soutainement et à sauter. Les nuits suivantes, c'est par là que je laissais passer et faisais sortir les amants. Souvent, oubliant vite le pourboire, je pensais que je venais d'accorder une permission à un simple soldat.

— Un client vient de téléphoner ; monte ! c'est le numéro un tel ; il a besoin de toi pour je ne sais quoi.

— Bien, monsieur Bertrand.

Je montais, je frappais à la porte :

— *Yes.*

Je reconnaissais un couple que je venais de faire entrer et qui m'avait étrangement regardé :

— *You, she and me.*

Sa main me désignait en décrivant un cercle. Je pressentais que l'appel téléphonique n'avait été qu'un prétexte :

— *You understand ? You, she, me.*

Sa main ouverte passait sur le lit. Il aurait fallu être le dernier des imbéciles pour ne pas comprendre, d'autant plus que la femme était déjà très dévêtue. J'étais déconcerté ; hésitant. Les premières fois, j'ai refusé en sortant à reculons. Mais à quinze ans... Une nuit j'ai fini par déboutonner ma veste. Dans les chambres il y avait toujours la bouteille de whisky comme le tube d'aspirine chez les Français. J'ai reçu d'autres propositions, cette scène s'est renouvelée avec d'autres couples, si bien que je me demandais si l'Américain n'avait pas amené la femme comme appât pour moi. Bientôt, je répondais de plus en plus souvent :

— *No, I'm sorry, no time.*

J'avais l'embarras du choix, je choisissais. Mais par ailleurs j'avais des « responsabilités », car allaient-ils vraiment quitter l'hôtel avant six heures ? Mon angoisse disparaissait et je me sentais étrangement tranquille dès qu'ils avaient

déguerpi. Le plus surprenant, c'est qu'une nuit, alors que le concierge faisait un tour dans les cuisines, j'ai laissé passer par la grande porte d'entrée un officier et une Waac négresse. Elle était ravissante ; je l'ai nommée aussitôt la « noirte », sans doute parce que je parlais mal le français. Ils ont furtivement pris l'escalier comme les autres. Je crois bien que beaucoup d'officiers s'étaient donné le mot... Quinze minutes après leur entrée, j'étais auprès d'eux. Quelle admirable femme sombre, mais la garce n'était qu'un ouragan de plaisir et un réservoir de whisky. Ces nuits-là j'étais dans le hall sans y être. M. Bertrand ne me faisait aucune observation ; il était content de moi et non seulement des paquets de cigarettes que je lui donnais. Quelquefois je voyais sortir au petit matin un officier prêtre, que je reconnaissais aux croix qu'il portait sur le col de sa veste. Il marchait dans le hall encore vide comme s'il traversait une foule de fidèles, pour se rendre à l'autel... Le malheureux, s'il avait su qu'il avait dormi dans une sorte de bordel !

.. ..

La « noirte » est revenue ; nous nous sommes vus seuls durant le jour. Elle n'arrêtait pas de me photographier ; nous nous promenions aussi en voiture dans les environs de Paris ; le soir, elle me déposait près de l'hôtel. Puis nos rendez-vous s'espacèrent, au milieu du brouhaha des arrivées multiples à l'approche de Noël. Vers la Noël, je travaillais la nuit et encore dans la journée. La réception dut trouver le moyen de loger le plus de villégiateurs marins possible ; Julot réussit en persuadant le chef-concierge à me faire quitter ma chambre, qui depuis mon installation était constamment entourée d'un cercle rouge sur le plan des étages, ce qui signifiait : « occupée ». Je dus déménager et m'installer dans le dortoir des nettoyeurs. Les puces, les poux, les punaises y régnaient parmi la puanteur. Je dormais mal ; c'était une chance pour les nettoyeurs que pendant la matinée j'étais le plus souvent seul, car je jurais sans cesse à haute voix. L'un d'eux, au visage couvert de dartres, tenta des approches. Je l'ai mis à la porte ; il évita par la suite de me rencontrer. Je gardais désormais tout mon argent sur moi et mes vêtements restaient emballés dans des

journaux. Max m'avait donné le double de sa clef ; je partageais son armoire, où j'enfermais mes pourboires. Tout l'hôtel était devenu une foire. J'étais si furieux contre le concierge — parce qu'il m'avait obligé de changer de chambre — que rencontrant le groom taciturne qui portait un volumineux déjeuner :

— Pour qui est-ce ? lui demandai-je.

— Pour Julot.

— Dis-lui qu'il bouffe et qu'il crève.

Le groom taciturne lui répéta ces mots et Julot me fit appeler :

— Est-ce vrai que tu as dit cela ?

— Oui.

— Pourquoi ?

— Parce que.

— Est-ce que tu le penses vraiment ?

— Oui.

— Excuse-toi !

— Non.

— Alors ! je vais te punir. Pendant une semaine, tu aideras les nettoyeurs à laver le carrelage du hall !

— Je m'en fous.

— Veux-tu te taire ! Et je te préviens que je vais avertir M. Bertrand. Il me le dira, si tu laves le hall ou pas.

J'ai souri à Julot. Au cours de la nuit, j'ai souri à M. Bertrand :

— Est-ce que je le fais, ou pas, M. Bertrand ?

— Fais au moins semblant...

Les nettoyeurs me reçurent ainsi :

— Eh ! ne marchez pas où l'on vient de laver !

— Il faut que je fasse semblant de vous aider.

— Oui, eh bien, on va se l'imaginer, mais de grâce, faites comme les autres matins. Regardez-nous de loin de temps en temps travailler.

— Alors, tu ne veux toujours pas t'excuser ? me demanda Julot.

— Non.

— Ça te plaît donc tellement de laver le hall ?

— Je m'en fous, répétai-je obstinément.

— On verra si tu te moques de rentrer avec les gars du

chauffage, le charbon qu'on doit livrer ces jours-ci. Je serai là pour le voir.

J'étais envoûté de sommeil et Julot exaspérait ma nervosité :

— Je m'en fous encore plus.

— Ah ! oui ?

— Oui, parce que je ne le ferai pas !

— Tiens, tiens, et pourquoi ?

— Parce que travaille sans arrêt, parce que je suis claqué, crispé, que je n'ai pas l'étoffe d'un domestique et que je vous quitte. Voilà !

— Veux-tu reboutonner ta veste et sortir les mains de tes poches !

Oui, j'avais pris ces libertés devant mes supérieurs, devant l'aide-concierge qui était plus que moi, devant Julot, qui était plus que lui, devant le chef-concierge qui était le chef suprême de cette hiérarchie des domestiques du hall :

— C'est uniquement devant vous que je me présente débraillé, hurlai-je, oui, devant vous !

Sous les regards silencieux de ceux de la loge, des grooms, des clients, je suis allé demander mon dû à la réception. Ensuite, je me mis à la recherche d'un papier d'emballage et d'une ficelle. J'ai réuni mon bien. Je suis monté au dortoir, j'ai emballé mes affaires ; je me suis changé. En haut, en quittant le dortoir, j'ai hésité un instant ; je ne suis pas descendu par l'escalier, mais le liftier me descendit dans l'ascenseur presque avec respect dû à mon ironie. J'ai touché mon salaire ; j'ai remis la clef de l'armoire de Max à Aimé, puis je suis allé poser mon uniforme sur la rampe de la loge :

— J'ai téléphoné au directeur, reprit Julot. Le directeur connaît, d'après des renseignements, ta situation. Le directeur ne veut pas que tu partes...

— Eh bien ! je partirai quand même !

Déjà j'avais mis la grande porte d'entrée en mouvement ; je m'y suis engagé avec mon petit paquet que je tenais par la ficelle. La porte tourna encore un moment après mon passage.

Léon Weinigel.

René Leibowitz.

CONNAISSEZ-VOUS VERDI ?

Les pages qui suivent doivent leur impulsion en premier lieu à quelque quinze à vingt années de contact avec la musique de Verdi, mais aussi — et à un degré non moindre — aux nombreuses et longues discussions avec mes amis André Clailleux, Michel Leiris, Marcel Moré et Luigi Rognoni, connaisseurs enthousiastes et profonds de cette musique. Puisse cette étude témoigner de la reconnaissance que je leur dois.

Il n'est peut-être pas exagéré de prétendre que l'œuvre de Verdi constitue l'un des cas les plus étranges de toute l'histoire de la musique. Si, pour commencer, l'on étudie les réactions que cette œuvre a provoquées — et continue à provoquer — au sein du public (qu'il s'agisse de l'amateur d'opéra à proprement parler, du mélomane plus ou moins averti ou même du musicien professionnel, compositeur ou interprète), l'on constate que, jamais sans doute, l'audience d'un compositeur ne s'est présentée sous l'aspect d'un fouillis aussi inextricable d'attitudes et de réactions diverses, ambiguës et même contradictoires. De son vivant déjà, et tout au long de sa longue carrière, Verdi a connu avec chaque nouvelle œuvre, pour ainsi dire, tous les hauts et les bas, toute la gamme des succès ou demi-succès, d'échecs ou de demi-échecs qu'il est possible pour un artiste de connaître. Certains de ses opéras qui ont justement contribué le plus à la popularité de notre auteur — tel *La Traviata*, par exemple — ont commencé par être des « fours », d'autres ont connu un succès immédiat et il en existe parmi eux certains qui ont su maintenir leur popularité — par exemple *Rigoletto*, ou, mais à un degré un peu moindre, *IL Trovatore*, — alors que d'autres encore, accueillis d'abord avec autant d'enthou-

siasme, ne se jouent plus beaucoup — par exemple *La Forza del Destino* — ou même pas du tout — *I Lombardi* ou *Nabucco.* Il y a aussi ceux qui n'ont jamais provoqué le moindre enthousiasme et qu'il serait pour ainsi dire vain de vouloir faire revivre — comme *Alzira* ou *Il Corsaro* — et ceux qui, accueillis froidement d'abord, ont incité Verdi à procéder à des revisions et transformations importantes et dans cette catégorie encore il y a des ouvrages qui ont échoué dans leur nouvelle version — par exemple le *Stifelio* de 1850 devenu *Aroldo* en 1857 — alors que d'autres ouvrages se sont imposés grâce à de tels remaniements — exemple *Simon Boccanegra*, dont les deux versions datent de 1857 et de 1881. Certains de ces travaux de remaniement ont pris parfois des proportions considérables, exemple *Don Carlo* dont il y a eu en tout quatre versions différentes et dont seule la troisième a été adoptée.

Mais il est vrai que tout cela n'est ni très surprenant, ni très particulier et l'on pourra nous faire remarquer en premier lieu qu'une « production » aussi considérable (vingt-six opéras, sans compter les remaniements) ne peut, de toute évidence, pas se maintenir constamment au même niveau et il est tout aussi normal, en deuxième lieu, que chaque grand artiste soit soumis de son vivant à des fluctuations de goût ainsi qu'à des réactions diverses et même contradictoires de la part de ses contemporains. Mais il nous faut répondre que dans le cas de Verdi ces contradictions ne se bornent pas aux quelque cinquante années de sa carrière et qu'elles caractérisent tout autant, sinon plus, sa postérité. Ici encore il est un certain nombre de « fluctuations » normales : telle génération peut s'intéresser passionnément à l'œuvre de tel ou tel grand artiste du passé, alors que la génération suivante lui tournera le dos et ainsi de suite. Toutefois, la plupart des œuvres qui ont fini par s'imposer au sein de la vie musicale courante — quel que soit le degré d'enthousiasme ou de froideur avec lequel elles ont été accueillies au début — ont su maintenir pour le moins une sorte de respect constant dont elles se voient gratifiées de la part de tous les publics musicaux du monde. En ce sens il serait à peu près inconcevable d'entendre aujourd'hui (et c'eût été tout aussi inconcevable il y a cinquante ans) un mélomane « dénigrer » l'œuvre de Bach ou de Mozart, de Beethoven ou de Schumann et si certains compositeurs mettent plus longtemps que d'autres à s'imposer, leur « cote » ne varie pour ainsi dire plus une

fois que leur droit de cité dans la vie des concerts ou dans le répertoire lyrique se trouve acquis.

Toutefois le cas de Verdi diffère totalement sous tous ces aspects. Il est impossible de contester l'immense popularité de son œuvre et l'on pourrait parier sur le fait qu'il ne se passe pas une soirée dans le monde et cela d'un bout de l'année à l'autre sans que des ouvrages tels que *La Traviata*, *Rigoletto* ou *Aïda* ne se fassent entendre dans plusieurs théâtres à la fois. Cela signifie, tout naturellement, que ces ouvrages jouissent d'un prestige réel auprès d'un certain public d'opéra. Mais ce succès n'est pas sans ambivalences. Tout d'abord il est pour ainsi dire l'apanage d'un certain public *qui ne va qu'à l'opéra*, alors que le public des concerts symphoniques, des récitals de virtuoses ou des concerts de musique de chambre non seulement se désintéresse (dans sa majorité) de ces mêmes ouvrages mais va souvent jusqu'à manifester un véritable mépris à leur égard. Cela est assez étrange puisque d'une part la réciproque n'est que rarement vraie (je veux dire que si le public de Verdi se désintéresse plus ou moins des Symphonies de Beethoven, des Préludes de Chopin ou des Quatuors de Mozart, il ne manifeste pas pour autant du *mépris* pour ces œuvres) et, d'autre part, il est troublant de penser que ce même public qui semble adorer un compositeur tel que Verdi n'ait choisi pour objets de son adoration qu'un très faible pourcentage de l'œuvre de ce compositeur.

Plus curieuse et plus troublante encore est l'attitude des musiciens professionnels. Éclipsée tout d'abord par le prestige de l'œuvre de Wagner, celle de Verdi ne fut, — pendant de longues années — pas même prise au sérieux par la plupart des compositeurs et même par la plupart des interprètes du début de ce siècle. Peu à peu cependant on vit se dessiner une sorte de « renaissance » Verdi et depuis une vingtaine d'années environ notre musicien semble s'être définitivement créé une place permanente dans le « musée » musical de notre époque. Mais en ce sens aussi il y a une importante réserve à faire. On sait en effet que, de manière générale, seuls deux opéras de Verdi ont trouvé une reconnaissance totale auprès de *l'intelligentzia* musicale de notre époque. Ce sont *Othello* et *Falstaff*, c'est-à-dire ses deux derniers ouvrages, ceux où selon une opinion quasi universellement admise Verdi aurait tourné le dos à ses œuvres précédentes et où il aurait incorporé certaines influences wagnériennes qui devaient provo-

quer une rupture définitive avec la tradition de l'opéra italien. Universellement admise, prononcée à tout bout de champ, cette « ségrégation » de l'œuvre de Verdi a donné lieu à une sorte de réflexe automatique que l'on applique dès que l'on se met à discuter de cette œuvre et de son rôle dans l'histoire de la musique. Mais il faut ajouter à cela que si, comme nous venons de le dire, seuls *Othello* et *Falstaff* trouvent grâce aux yeux et aux oreilles de certains musiciens, c'est l'état inverse qui se produit chez d'autres et l'on a pu lire, il n'y a pas si longtemps encore, sous la plume de Strawinsky : « Et comment ne pas regretter que ce maître de l'Opéra traditionnel, parvenu au terme d'une longue vie jalonnée par tant de chefs-d'œuvre authentiques, ait couronné sa carrière par ce *Falstaff* qui, s'il n'est pas le meilleur ouvrage de Wagner, n'est pas davantage le meilleur opéra de Verdi[1] ? »

***

Il n'est pas (et il ne peut pas être) de notre propos de débrouiller et d'expliquer toutes ces contradictions. Nous pensons simplement que, tout compte fait, l'œuvre de Verdi est *mal connue* aussi bien par ses détracteurs que par ceux qui ne lui attribuent qu'une valeur relative et même par la plupart de ses admirateurs qui n'en aiment que tel ou tel aspect au détriment d'une compréhension plus générale qui se devrait de saisir l'unité profonde ainsi que le progrès constant d'une des consciences compositionnelles les plus remarquables qui soient. Nous nous bornerons donc à étudier les qualités qui constituent selon nous l'apport le plus essentiel de Verdi en formulant l'espoir qu'une connaissance plus intime de son œuvre arrivera à dissiper certains malentendus par trop fondamentaux.

I. — Les « Ensembles » de Verdi

En lisant récemment l'ouvrage sur Verdi du musicologue italien Gino Roncaglia, j'ai été particulièrement frappé par le passage suivant, où l'auteur, commentant *Rigoletto*, cite la réaction de Victor Hugo (dont on sait que c'est la pièce *Le Roi s'amuse* qui a servi de base au livret de l'opéra de Verdi) devant le célèbre

1. Igor Strawinsky : *Poétique Musicale*. Ed. J.-B. Janin, Paris 1945 (p. 93).

quatuor du dernier acte : « Insurpassable! Merveilleux! — s'écrie Victor Hugo — Si seulement je pouvais moi aussi, dans mes drames, faire parler simultanément quatre personnages d'une manière telle que le public en perçoive les paroles et les divers sentiments et obtenir un effet égal à celui-ci! [2] » Et Roncaglia poursuit : « Oui : la musique peut faire cela, mais à condition qu'un artiste de génie sache pénétrer aussi profondément dans les cœurs de ses personnages et qu'il sache fondre aussi harmonieusement, avec autant de limpidité de style, avec une aussi vive sensibilité vocale, les quatre parties concertantes [3].

Il me semble que nos deux commentateurs, Victor Hugo et Gino Roncaglia, ont vu juste : le premier en mettant en quelque sorte le doigt sur l'un des mérites principaux de l'art de Verdi, à savoir l'importance de ses scènes d'ensemble, et Roncaglia en mettant l'accent sur les hautes qualités requises pour la réussite de tels morceaux.

Regardons de plus près : après l'introduction dialoguée et rapide, le quatuor proprement dit commence à l'*andante* en *ré bémol* majeur avec la tendre ariette du Duc de Mantoue : « Bella figlia dell'amore. » On connaît la situation : le duc fait la cour à la prostituée Maddalena laquelle se moque gentiment de ses tendres propos; Rigoletto et sa fille Gilda sont à l'écart et écoutent tout d'abord les déclarations du duç; Gilda, éprise de ce dernier, se désespère alors de son infidélité, alors que Rigoletto, qui songe à tuer le duc pour venger l'honneur de sa fille, cherche à la consoler. Tout cela — les sentiments et les caractères des personnages, ainsi que la complexité de la situation dramatique — se trouve incarné en des figures musicales qui sont non seulement d'une grande beauté, mais qui, de plus, sont à la fois contrastées de manière spécifique et tout de même conçues de façon telle que leur superposition laisse percevoir l'individualité des personnages tout en donnant lieu à ce « fondu » harmonique dont parle Roncaglia.

En effet : le ton amoureux et tendre du Duc est donné d'emblée dans la première phrase de son ariette, et notre personnage maintiendra ce même ton tout au long du morceau en utilisant

2. Je ne connais pas l'origine de ce passage et m'excuse, par conséquent, d'être obligé de retraduire d'après la traduction italienne.

3. Gino Roncaglia : *L'Ascencione Creatrice di Giuseppe Verdi*. Ed. Sansoni, Firenze 1951 (pp. 161-162).

le style assez large du *bel canto* le plus typique. La première entrée de la frivole Maddalena se fait sur une ligne capricieuse en double croches bien détachées et ce sont ces valeurs brèves qui continueront à caractériser son chant enjoué. Gilda intervient aussitôt après en doubles croches également, mais le style lié et l'accentuation à contretemps donnent à ces mêmes valeurs un caractère très différent, de désespoir et de désolation. Enfin Rigoletto se fait entendre. Lui aussi utilise les doubles croches détachées mais dans un style plus sec, plus *parlando*, parfois presque « sifflé » qui donne à son motif un caractère de colère rentrée.

Voici maintenant une première « superposition » des quatre personnages, et il nous faut attirer l'attention sur la merveilleuse clarté de cette polyphonie. Chaque voix a gardé son individualité : Gilda se lamente à présent en des valeurs plus longues qui forment une ligne sinueuse d'une grande beauté; Maddalena maintient ses doubles croches mais celles-ci alternent avec des valeurs longues; le Duc continue à chanter de façon lyrique et Rigoletto s'exprime lui aussi en une alternance de valeurs brèves et longues, les brèves se superposent aux longues de Maddalena et *vice versa*.

Deux autres superpositions des quatre personnages nous feront comprendre l'extraordinaire richesse de ce morceau.

Voici tout d'abord le commencement de la préparation au point culminant : le rapport Maddalena-Rigoletto est resté le même (valeurs brèves contre valeurs longues), mais voici que Gilda, elle aussi, est revenue aux doubles croches. Ces valeurs brèves se situent cependant sur d'autres parties des différents temps que celles de Maddalena et les accents de Gilda tombent toujours à contretemps. Enfin voici le point culminant proprement dit : c'est la seule fois où les trois voix de Maddalena, celle du Duc et celle de Rigoletto se rejoignent en valeurs égales (au cours de la première mesure) et c'est alors que Gilda, après avoir atteint le son le plus aigu de tout le morceau (le *do bémol*), fait entendre des groupes de doubles croches accentuées normalement. Dès la mesure suivante, cependant (où le Duc atteint un long *la bémol* aigu), Gilda reprend des valeurs longues, alors que Maddalena et Rigoletto reviennent aux doubles croches. Notons toutefois la différence entre ces deux dernières parties : les doubles croches de Maddalena se font presque toutes sur le *la*

bémol et même le dernier temps utilise des répétitions de notes (deux fois *si bémol* et deux fois *do*), alors que Rigoletto — à présent au comble de la colère — se lance dans une succession de motifs violents dont presque chaque note est accentuée afin de marquer le plus possible le caractère furieux du passage.

***

Roncaglia avait raison — notre brève analyse devrait suffire à le prouver — d'attirer l'attention sur les qualités particulières qui constituent l'art avec lequel Verdi sait écrire ses scènes d'ensemble et Victor Hugo a senti l'un des points les plus essentiels de l'art de Verdi en général, puisqu'il est sans doute possible de dire que notre musicien est, avec Mozart, celui qui a su donner à la musique d'opéra les plus beaux et les plus nombreux ensembles vocaux. Il va de soi, en outre — et cela aussi Victor Hugo l'a très bien compris — que de tels ensembles constituent justement l'un des apports les plus précieux de la musique dramatique puisque, d'un côté, seule la musique peut créer des situations de ce genre et que, d'un autre côté — ceci découle en quelque sorte de l'observation précédente — de tels ensembles *appartiennent à l'essence même* de la musique dramatique. Or, Mozart mis à part, quels sont les autres compositeurs d'opéra qui nous ont légué de tels morceaux? Il y en a de très beaux dans *Fidélio*, mais Beethoven n'a écrit que ce seul opéra; nous en trouvons aussi de fort réussis chez Weber, mais ce sont quand même d'autres qualités qui font avant tout la valeur et la grandeur du *Freischütz*, d'*Euryanthe* ou d'*Obéron*. Il y a évidemment les ensembles nombreux et magistraux de Rossini, mais ils sont d'un genre différent; la plupart d'entre eux se cantonnent dans le genre *bouffe* et, ce faisant, l'on peut dire qu'ils réduisent les caractéristiques des différents personnages à un « dénominateur commun ». La même remarque peut s'appliquer à la plupart des ensembles de Donizetti, quoique nous soyons à même de trouver ici certains exemples qui (ajoutés à certaines pages de Bellini) ont dû exercer une influence certaine sur Verdi. A part cela, il n'y a sans doute que le célèbre Quintette des *Maîtres Chanteurs* que l'on pourrait mettre à côté des ensembles de Verdi. Bref, notre musicien reste avec Mozart l'un des rares compositeurs qui aient su donner corps à ce genre tout à fait particulier (qui, répétons-le, constitue l'une des plus hautes qualités de la musique

dramatique) que, faute d'un meilleur terme nous nommerons l'*ensemble psychologique*.

Les exemples de ce genre abondent dans l'œuvre de Verdi dont l'évolution aboutit à ce *Falstaff* où l'art de l'ensemble vocal atteint sans doute son apogée et où il devient en quelque sorte la loi fondamentale, le chiffre même de l'ouvrage.

***

De ce qui précède il devrait déjà ressortir que les opéras de Verdi — quelle que soit l'époque à laquelle ils appartiennent — constituent *dans leur totalité* l'une des contributions majeures à la musique dramatique. Nous avons constaté, en effet, que notre musicien occupe avec Mozart une place tout à fait privilégiée au sein de l'histoire de l'opéra, ne fût-ce qu'à cause de l'art suprême avec lequel ces deux compositeurs ont su doter presque chacune de leurs partitions dramatiques de ces *ensembles psychologiques* sur l'importance desquels l'on ne saurait trop insister.

II. — La Caractérisation des Personnages et la Création des Situations dramatiques dans la musique de Verdi

Il n'est pas inutile de rappeler le fait que l'opéra doit son existence ainsi que son impulsion originale avant tout à des besoins vocaux et non pas à des nécessités d'ordre purement architectonique. On s'aperçoit dès lors que les personnages d'opéra doivent leur conception et leur constitution aux genres vocaux auxquels ils sont soumis. Cela ressort déjà avec évidence du choix traditionnel des différents types de chanteurs en vue de tel ou tel rôle et l'on concevrait mal une jeune héroïne qui serait une contralto, un jeune héros à la voix de basse ou un « vieux roi jaloux » à la voix de ténor. Mais aussi, tous ces types admettent et exigent un grand nombre de nuances spécifiques et c'est grâce à la richesse, au dosage et aux juxtapositions de ces nuances que se constitue le rôle, le personnage.

Il découle de là qu'un personnage, pour être « exposé », déterminera le genre de morceau qui lui sera adéquat : l'air, la cavatine, l'ariette, le récitatif, la chanson, la romance, etc., etc. Tous ces morceaux et caractérisations spécifiques se présentent en tant

que formes « closes » ou « déliées », tout comme les thèmes ou les sections intermédiaires et secondaires d'une symphonie. Mais alors que l'unité symphonique est *thématique*, celle de l'opéra est *vocale*. Et tout comme la symphonie se sert de la simultanéité de ses éléments thématiques, de même la musique dramatique « superpose » ses personnages dans ses ensembles. Certains d'entre eux (la plupart du temps ceux qui se trouvent dans les finales ou en tout cas à la fin d'un acte ou de l'œuvre) constituent — comme nous l'avons remarqué à propos du quatuor de *Rigoletto* — le point culminant en quelque sorte de pareils développements.

La manière dont Verdi « expose » ses personnages constitue l'un des éléments les plus intéressants de son art. L'étude de quelques-unes de ces « expositions » nous fournira des exemples éloquents de ce que peut être cette caractérisation des personnages et la création des situations dramatiques par des moyens proprement musicaux.

Voici, pour commencer, quatre « jeunes premiers » (tous des ténors), choisis dans quatre œuvres d'époques différentes et tout d'abord la Ballade du Duc de Mantoue au premier acte de *Rigoletto* (composé en 1851). Personnage insouciant et frivole, le Duc se trouve *situé* d'emblée au moyen de la forme très simple du morceau. La mélodie qu'il chante est légère, brillante et enjouée : point de trop grands intervalles, mais un discours rapide dont aucune complication ne vient entraver le débit régulier. Par moments, le caractère quelque peu « fanfaron » du personnage est rehaussé par de petits traits de virtuosité vocale. L'accompagnement orchestral est plus simple encore. Fondé d'un bout à l'autre du morceau sur un modèle rythmique constant qui souligne l'insouciance et la légèreté du personnage, il ne cherche pas, non plus, à « compliquer les choses », d'où aussi une harmonie aux degrés relativement peu nombreux avec une très forte insistance sur les accords de tonique et de dominante.

Il ne faut nullement déduire de là que cette simplicité de structure ainsi que des fonctions mélodiques et harmoniques se trouve être la caractéristique de l'œuvre prise dans son ensemble. Au contraire : *Rigoletto* est, à maints points de vue, justement l'œuvre la plus complexe de cette époque de la production de Verdi (ainsi qu'en témoigne déjà le quatuor que nous avons analysé plus haut et maint autre passage encore). Mais c'est justement cette simplicité des moyens utilisés ici qui convenait, on ne peut mieux, à la

caractérisation initiale d'un des protagonistes principaux du drame.

Voici maintenant le début de *Un Ballo in Maschera* (1859).

Ici la situation est plus complexe. Le gouverneur Riccardo se trouve dans la salle d'audiences de son palais. A côté de lui il y a son page Oscar (rôle travesti) qui lui soumet les affaires du jour. Un grand nombre de personnages — parmi lesquels des « officiels », députés, etc., mais aussi un groupe de conspirateurs — se pressent autour de lui. Mais Riccardo est préoccupé par la pensée de celle qu'il aime et qui est la femme de son meilleur ami. Il chante une romance mélancolique, à la ligne mélodique riche et sinueuse. Elle utilise souvent de grands intervalles et fait un abondant emploi de pas chromatiques. Aucune virtuosité vocale ici, mais nous avons affaire néanmoins à un « échantillon » parfait de *bel canto*, conçu spécifiquement pour la voix de ténor lyrique qui était aussi celle du duc de Mantoue. De plus, l'accompagnement, qui dans la première partie de la Romance reste assez simple rythmiquement mais qui dès le début utilise une harmonie assez riche, devient de plus en plus complexe étant donné que tous les personnages présents y participent dès la deuxième strophe du morceau.

Voilà donc une situation dramatique toute différente de celle de la Ballade de *Rigoletto*, situation qui nous est donnée dans toute sa complexité par des moyens musicaux spécifiques, de même que le caractère mélancolique et amoureux de Riccardo nous est donné d'emblée dans cette mélodie souple et expressive de la Romance.

Voici maintenant une autre Romance encore, celle, célèbre, de Radamès au début d'*Aïda* (1871) et voici encore une situation très différente. Radamès, le jeune héros, détourne ses pensées de la guerre pour ne songer, pour un instant, qu'à celle qu'il aime, la « céleste Aïda ». Le ton ici est extrêmement lyrique et la mélodie vocale est chaude et ardente. Mais ce n'est plus à un personnage ni à un amour mélancoliques que nous avons affaire. Radamès est le type même du jeune héros viril et vaillant et la mélodie qu'il chante le fait immédiatement apparaître comme tel. Cette mélodie relativement simple — sans chromatisme ni grands écarts. — demande néanmoins, sinon de la virtuosité vocale, une extrême puissance. Son registre est constamment tendu et se hausse jusqu'au *si bémol* aigu au moment où l'amour de Radamès atteint

le comble de l'enthousiasme et où il parle d'ériger un trône pour sa bien-aimée.

Quant à l'accompagnement, il souligne par sa relative simplicité harmonique le caractère — provisoirement — simple et « tout d'une pièce » du jeune guerrier, mais d'un autre côté il nous fait comprendre, par sa diversité et par sa grande variété de modèles rythmiques, la générosité d'âme de notre personnage.

Voici enfin *Othello* (1887) Quelques phrases assez simples (mais pleines de vaillance et d'enthousiasme aussi) ont suffi pour caractériser le noble guerrier au début du premier acte. Cette vaillance et cet enthousiasme se traduisent ici — tout comme dans le cas de Radamès — par une ligne mélodique sans grande complexité ni virtuosité vocale mais tendue à l'extrême. Les notes tenues dans l'aigu sont fréquentes et nous font immédiatement saisir le caractère héroïque du personnage [4]. Ce sont ces mêmes caractéristiques que nous rencontrons tout au long des divers dialogues du premier acte. Mais voici la fin de cet acte : le duo d'Othello et de Desdémone. Ici la mélodie, tout en restant simple et souvent tendue, se fait, en plus, tendre et amoureuse. Elle commence d'ailleurs dans le registre grave, accompagnée de façon très simple par des accords graves eux aussi (où apparaissent quelques mouvements de voix chromatiques). Tout cela pour caractériser la situation nocturne de ce moment du drame.



Si nous avons réussi à expliciter l'un des procédés compositionnels le plus important dont témoigne l'art de Verdi, il devrait être clair maintenant — puisque nous avons choisi à dessein nos exemples dans des œuvres appartenant à des époques différentes — que ce sont de tels procédés qui constituent l'une des *constantes* de l'évolution de notre musicien. Par conséquent, il est possible de dire, dès à présent, que cette évolution ne témoigne d'aucune rupture réelle, mais qu'elle se présente, par contre, sous l'aspect d'un acheminement lucide et conscient au cours duquel les mêmes moyens compositionnels se trouvent repris, perfectionnés et appliqués constamment à des situations neuves, ce par quoi ces moyens

4. Le type de chanteur nécessaire pour ce rôle est celui du « fort ténor » que les Allemands appellent justement « *Heldentenor* » (ténor héroïque).

eux-mêmes arrivent à se renouveler. Il n'y a donc pas lieu de distinguer dans l'œuvre de Verdi entre telle ou telle époque, dont l'une serait féconde en chefs-d'œuvre selon les uns ou vulgaire ou primitive selon les autres, alors qu'une autre époque signifierait, au contraire, l'abandon de la vraie personnalité de Verdi, ainsi que le pense Strawinsky, alors que pour certains autres musiciens ce n'est que là que cette personnalité arrive à se manifester pleinement.

Avant de passer à d'autres problèmes, qu'il nous soit permis d'insister encore sur les procédés compositionnels qui nous ont occupés ici. On pourrait, en effet, critiquer de diverses manières les conclusions auxquelles nous venons d'aboutir. L'on pourrait nous reprocher, par exemple, que nos analyses commencent avec *Rigoletto*, c'est-à-dire que nous avons négligé de parler d'une bonne douzaine d'opéras qui ont précédé cette œuvre. La réponse est facile : premièrement, *Rigoletto* est l'œuvre d'un homme de trente-huit ans, c'est-à-dire d'un compositeur encore jeune. Verdi ne serait-il parvenu à sa pleine maturité que dans cette œuvre, il n'y aurait là rien de bien alarmant. Mais, de plus, tout en n'étant pas extrêmement familier avec les premiers ouvrages de notre auteur, je puis dire que les qualités que nous avons cherché à décrire plus haut apparaissent, en tout cas, dès *Macbeth* (composé à l'âge de trente-quatre ans).

Un autre reproche que l'on pourrait nous faire est celui d'avoir choisi les quatre exemples discutés au début de ce chapitre dans des œuvres d'époques différentes, certes, mais qui appartiennent toutes à cette catégorie, relativement limitée, de la production de Verdi, d'œuvres restées célèbres. Une telle critique ne saurait résister devant des commentaires même peu approfondis d'autres œuvres beaucoup moins connues. Prenons, pour changer, deux personnages féminins dans deux œuvres relativement peu jouées à l'heure actuelle, l'Amélia de *Simon Boccanegra* (première version de 1857, revisé en 1881) et la Leonora de *La Forza del Destino* (première version de 1862, revisé en 1869). Ces deux personnages se trouvent chacun « exposés » par de grands airs au début du premier acte de chacune de ces œuvres, mais étant donné la différence des situations dramatiques et du caractère des personnages, ces deux airs accusent de part en part de très fortes différences tant au point de vue de la structure que de l'écriture vocale et instrumentale.

De tels exemples abondent dans tous les opéras, même les moins connus de Verdi et je ne connais, pour ma part, aucune page où le pouvoir de caractérisation de notre musicien a atteint une expression aussi aiguë, aussi riche et aussi complète que dans le grand air de Philippe II « *Ella giammai m'amó* », qui se trouve pourtant dans *Don Carlo*, l'un des opéras de Verdi qui n'est pas très souvent joué. Nous aurons encore l'occasion d'y revenir.

III. Verdi et le langage musical de son temps

L'une des causes principales du manque d'intérêt avec lequel la plupart des musiciens du début de ce siècle ont considéré la musique de Verdi réside dans le malentendu suivant : en face des apports considérables — tant au point de vue harmonique, orchestral, structural, etc., — de l'œuvre de Wagner, celle de Verdi faisait un peu l'effet de « parent pauvre », puisque l'on chercherait en vain chez l'auteur de *Rigoletto* et de *La Traviata* cette audace, le renouveau complet du langage musical qui caractérisent à un degré suprême la musique de l'auteur de *Tristan*. Nous venons de dire qu'une telle opinion réside sur un malentendu et c'est cela qu'il nous faut expliquer à présent.

Il serait absurde de vouloir nier l'immense apport wagnérien et il serait plus ridicule encore de vouloir lui opposer l'apport de Verdi, car c'est justement en cela que réside l'erreur fondamentale qui masque ce qu'il y a de plus important chez notre auteur. Disons tout de suite que les innovations et apports de l'art de Verdi se fondent, pour la plupart du temps, sur des principes différents de ceux de Wagner, mais qu'ils n'en sont pas moins importants pour cela. Et si peu de musiciens ont pu, jusqu'à présent, déceler ces apports et innovations, c'est précisément parce qu'ils scrutaient l'œuvre de Verdi dans une perspective et selon une optique wagnérienne qui leur dissimulaient ce qu'il y a d'essentiel dans des partitions telles que *Il Trovatore* ou *Othello*, au lieu de chercher à examiner ces partitions avec un regard frais, épuré de tout préjugé esthétique.

Au cours des chapitres précédents nous avons réussi à mettre en lumière certains des apports les plus importants de Verdi, apports qui ont trait spécifiquement à la musique dramatique. Il nous importe maintenant de montrer de quelle façon de tels

apports s'exercent sur le plan purement fonctionnel des structures musicales. Qu'il y ait chez Verdi une grande audace harmonique, par exemple, ce fait nous paraît indiscutable et cela même dans des œuvres parmi les plus anciennes de notre auteur et il ne serait guère difficile de trouver des exemples pour prouver cette thèse, mais, ce faisant, nous ne dirions pas l'essentiel et nous tomberions justement dans le défaut que nous venons de dénoncer, à savoir que — au fond — nous nous situerions pour une part dans cette optique wagnérienne selon laquelle il s'agit de chercher chez Verdi des qualités et audaces analogues à celles de son grand « rival ». Au lieu de cela essayons de dégager d'une page magistrale de notre musicien ce qui en fait l'apport absolument unique et original.

L'intelligentzia musicale qui ne tolère de Verdi que ses deux derniers opéras a fait courir une opinion selon laquelle l'un des défauts majeurs des partitions « pré-wagnériennes » de Verdi résiderait dans la structure archaïque et primitive de ces morceaux « clos » que constituent surtout les airs (mais aussi certains ensembles). Il est un fait — nous l'avons observé aussi — que certains morceaux de ce genre (la Ballade du Duc de Mantoue ou la Romance de Radamès) se fondent effectivement sur des structures très simples, mais nous avons remarqué aussi que cette simplicité de structure était toujours voulue et consciente et que, de plus, elle était en somme le moyen le plus efficace et le plus adéquat de caractériser des personnages simples eux aussi ainsi que de *situer* un moment dramatique dépourvu de complexité. A côté de cela, il y a dans ces mêmes partitions des morceaux infiniment plus complexes de structure (plus complexes aussi du point de vue mélodique et harmonique) dès que la situation et le caractère du personnage l'exigent. Ainsi, par exemple, dans *Rigoletto*, presque tout ce qui a trait au personnage de Rigoletto lui-même s'incarne en des structures riches et variées, alors que le Duc s'exprime toujours en des structures simples. Une exception à cela : l'air « *Ella mi fu rapita* », ou pour une fois le personnage abandonne sa frivolité et semble être en proie à une douleur réelle.

Voici, pour étayer notre thèse, un air de *Don Carlo* composé en 1867 (vingt ans avant *Othello* et qui appartient par conséquent encore à la période « pré-wagnérienne » de notre musicien). Il s'agit du grand air de Philippe II (déjà mentionné) par lequel débute le quatrième acte (dans l'édition en cinq actes). On sait de

quoi il s'agit : dès le lever du rideau on verra Philippe assis à sa table dans son grand cabinet de travail. Deux bougies, presque entièrement brûlées, jettent une faible lumière à laquelle se mêlent les premières lueurs de l'aube. Le roi a passé une nuit blanche à méditer sur ses infortunes. Il se rend de plus en plus compte que sa femme Élisabeth ne l'a jamais aimé et il la soupçonne d'aimer son fils, l'infant Don Carlo.

Un long prélude orchestral, assez lent, de trente-deux mesures, précédera la première phrase vocale (le rideau ne se lèvera qu'à la vingt et unième mesure); il se compose de trois éléments structuraux distincts : 1. Les appels des cors ; 2. Une longue mélodie du violoncelle solo; 3. Un motif des violons suivi de sa diminution auquel se superpose l'appel des cors.

Tout cela est construit selon les principes — osés, mais extrêmement rigoureux — d'une vaste *période*. En effet, les quatre premières mesures peuvent être considérées comme une introduction. C'est ensuite la *proposition* — premier segment de l'*Antécédent* — au violoncelle solo, interrompue par une mesure des « appels », ce à quoi succède une répétition variée de la proposition. Le *contraste* — deuxième segment de l'*Antécédent* — nous est fourni par le motif des violons et ses variantes. La *césure* se fait au point culminant des motifs en diminution par un trait chromatique. Le *Conséquent* (c'est à ce moment que le rideau se lève) reprend de manière fort intéressante tous ces éléments. Le début de la *proposition* est repris textuellement, mais les appels ne se font plus entendre. Par contre le motif contrastant se superpose tout de suite à la répétition variée de la proposition et les deux éléments combinés contrapunctiquement s'acheminent simultanément vers la cadence qui présente une remarquable condensation harmonique, riche en degrés et tout aussi riche du point de vue des appogiatures chromatiques de la mélodie [5].

Nous n'insisterons pas sur le caractère expressif de ces figures qui situent merveilleusement l'atmosphère glauque de ce petit matin mélancolique, louche et désespéré. Mais il nous faut dire que la structure purement musicale de ce passage introduit une

5. Il est amusant de noter que ces deux mesures présentent tous les douze sons de la gamme chromatique (la dernière mesure en contient onze à elle seule). De manière générale la figure des violons (motif contrastant) pourrait presque avoir été écrite par le jeune Schoenberg (voir le début de son Premier Quatuor, op. 7).

dimension nouvelle au sein de la musique dramatique. Je ne connais que peu d'exemples dans toute la musique d'opéra d'une semblable richesse structurale, créée avec des moyens aussi simples et avec autant de rigueur.

C'est cette même rigueur qui caractérise toute l'évolution ultérieure du morceau. L'entrée de la voix (*ella giammai m'amó*) [6]

6. Afin de rendre plus claire la compréhension de la forme de l'air qui nous occupe, en voici le texte intégral :

Récitatif.

Ella giammai m'amo! No, quel cor chiuso è a me! *Amor per me non ha, per me non ha.*	Elle ne m'a jamais aimé. Non, ce cœur est fermé à moi! Elle n'a pas d'amour pour moi, pas d'amour pour moi.

Répétition de la deuxième partie du « Conséquent »

Io la rivedo ancor, contemplar trista in volto *Il mio crin bianco il dí che qui di Francia venne.*	Je la revois encore, contemplant tristement Mes cheveux blancs le jour où elle est venue de France.

Répétition du Récitatif

No, amor per me non ha, amor per me non ha.	Non elle n'a pas d'amour pour moi, pas d'amour pour moi.

Récitatif modulant

Ove son? Quei doppier presso a finir. *L'aurora imbianca il mio veron!* *Già spunta il dì!*	Où suis-je? Ces bougies qui se consument. L'aurore blanchit ma terrasse. Déjà pointe le jour.

Épisode

Passar veggo i miei giorni lenti. *Il sonno, o Dio, spari dai miei occhi languenti.*	Je vois passer mes lentes journées. Le sommeil, ô Dieu, a abandonné mes yeux fatigués.

IIe Partie

A

Dormiro sol nel manto mio regal, *Quando la mia giornata è giunta a sera.* *Dormirè sol sotto la volta nera* *Là nell'avello dell' Escurial!*	Je dormirai seul dans ma cape royale, Lorsque ma journée s'approchera de son soir. Je dormirai seul sous la voûte noire. Là, parmi les tombes de l'Escurial!

B

Se il serto regal a me desse il poter *Di leggere nei cor, che Dio sol puo veder!*	Si seulement le sceptre royal me donnait le pouvoir De lire dans les cœurs, que seul Dieu peut voir!

se fait sur un bref récitatif de quatre mesures, mais en fait ce qui reste ici du vieux récitatif n'est que la liberté et le relatif « parlé » de la ligne vocale. A part cela nous remarquons que les appels du début se font entendre ici aussi et, de manière générale, la fonction structurale du passage consiste simplement en une consolidation de la cadence (en *ré* majeur, cette fois-ci) par une répétition des degrés principaux de la tonalité.

C'est ensuite une répétition littérale de toute la deuxième partie du *Conséquent* du prélude (à l'orchestre) auquel se superpose une ligne de chant songeuse et triste encore à moitié « parlée ». Philippe reste perdu dans les souvenirs de sa première rencontre avec Élisabeth. La fin de ce segment reprend les deux dernières mesures du récitatif précédent qui donnent lieu au premier éclat de voix du personnage (« *No, amor per me non ha* »). Cinq mesures de récitatif qui constituent une petite section modulante établissent une région fort distante de la tonique (*fa dièse* mineur, c'est-à-dire *médiante mineure*). Pour un instant Philippe revient à lui (« *Ove son?* »). Voici donc un petit épisode dans la nouvelle tonalité (« *Passar veggo i miei giorni lenti* ») : il servira de transition à la deuxième partie de l'air. Après une cadence vocale, nous revenons brusquement (du point de vue harmonique) à la tonalité fondamentale.

C'est maintenant la deuxième partie de l'air qui introduira peu à peu des figures nouvelles (et où le *bel canto* va atteindre son plein développement). Notons cependant que cette deuxième partie se trouve liée à la première par deux éléments précis. Ce sont : 1. Les fameux appels transposés dans l'aigu; 2. Le motif des cors où nous reconnaissons une variante du motif des violons. Toute cette deuxième partie de l'air est bâtie selon la forme « Lied » : ABA. La section A, extrêmement mélancolique (« *Dormiro sol* ») n'opère qu'avec les deux figures que nous venons de citer et son

Retransition

Se dorme il prence, veglia il traditore. Il serto perde il Re, il consorte l'onore.	Pendant que le monarque dort, le traître veille. Le roi perd son sceptre, l'époux l'honneur.

A

Dormiro sol... etc.	Je dormirai seul,... etc.

Coda : Récitatif.

Ella giammai m'amó... etc.	Elle ne m'a jamais aimé... etc.

harmonie est stable (*ré* mineur). La section B est plus animée et plus violente (« *Se il serto regal* ») : elle s'établit d'emblée (grâce à un subtil changement d'orientation) sur le sixième degré (*sous-médiante*) et s'éloigne progressivement du centre tonique pour arriver à un accord de *ré bémol* majeur (région de la *sous-dominante* mineure).

Une assez importante retransition, d'un ton plus calme (Philippe parle à mi-voix : « *Se dorme il prence* ») se fait sur des variantes d'un sextolet entendu plus haut et sur des accords altérés qui ramènent la tonique où se fait la reprise de la section A. C'est ensuite la *coda* de l'air : elle fait entendre — à l'orchestre — la mélodie de la section B transposée en *ré* majeur (tonique) et conduit à la reprise du récitatif initial avec cette différence que les premiers trémolos sont maintenant dans l'aigu. Le segment cadenciel terminal utilise le sextolet toujours transposé en *ré* majeur.

***

Il nous importait de nous attarder aussi longtemps sur cet air afin de faire comprendre avec quelle lucidité et quelle maîtrise le génie de Verdi a su embrasser les différentes données du langage musical de son temps, de quelle manière il a su contribuer à l'enrichissement même de ce langage et de montrer ainsi ce que trop de musiciens se sont refusé d'admettre jusqu'à présent, à savoir qu'avec Verdi nous avons affaire à un *véritable maître* de la composition musicale.

A ce point de notre exposé, il nous reste encore à étudier certains aspects de la conception et de l'évolution en matière de la *structure globale* des opéras de Verdi et c'est ce à quoi nous allons consacrer le chapitre suivant.

IV. La Forme des Opéras de Verdi.

Lorsque l'on parle de l'histoire de l'opéra, il est courant d'avancer la thèse suivante : les premiers compositeurs d'opéras (ceux de l'école napolitaine en particulier) ont inventé la forme « en mosaïque » ou — les différentes pièces — airs, récitatifs, morceaux d'ensemble — se succèdent sans liens apparents. Cette conception de la musique dramatique s'est transmise à travers Mozart, Beethoven, Weber, Rossini et autres jusqu'à Verdi, mais elle a

rencontré au cours de l'histoire deux antagonistes violents, Gluck et Wagner, qui tentèrent de faire du drame musical un seul « bloc », un *tout* continu et unifié au sein duquel c'est à la trame symphonique qu'incombe le rôle de créer l'unité dramatique et musicale. Une fois acceptée cette conception « dialectique » de l'histoire de l'opéra, il devient clair que Verdi reste, jusqu'à *Othello* — et cela malgré tous les apports et innovations dont fait preuve sa musique sur certains plans particuliers — le dernier représentant de la tendance « napolitaine ». C'est dire en même temps que la forme de tous ses opéras antérieurs à *Othello* reste archaïque et primitive et que c'est seulement à l'âge de soixante-quatorze ans, c'est-à-dire au moment où il se met à composer son avant-dernier opéra, qu'il se rallie à la tendance wagnérienne et que c'est, par conséquent, seulement à ce moment qu'il contribue de façon vivante et valable aux problèmes de la forme de l'opéra.

Disons, pour commencer, que cette thèse « dialectique » de l'histoire de l'opéra est loin d'être satisfaisante. En effet, il est absurde de considérer tout d'abord que, seuls parmi tous les compositeurs d'opéras, Gluck et Wagner se soient préoccupés de l'unité de l'œuvre dramatique. Il n'est guère besoin d'entrer dans les détails, mais nous pouvons dire que Mozart et Weber ont su apporter à ce problème des solutions tout aussi radicales, même si leurs opéras se présentent encore sous l'aspect — superficiellement seulement — d'une série de « pièces détachées ». D'un autre côté il serait tout aussi absurde de prétendre que l'on ne saurait pas, dans l'œuvre de Wagner, par exemple, isoler tel ou tel passage ou telle ou telle scène. Les innombrables extraits d'opéras de Wagner que nous font entendre chaque dimanche les concerts symphoniques devraient suffire à le prouver. Il ressort donc de tout cela que l'unité musicale d'un opéra est fondée sur des principes et des lois infiniment plus complexes et plus subtils que ne le laisse entendre la célèbre thèse « dialectique » de l'histoire de l'opéra que nous venons d'exposer. En fait, *toute œuvre musicale dramatique* — qu'elle se présente sous la forme d'une succession de morceaux séparés en apparence ou, au contraire, sous la forme d'un seul « bloc » — se voit obligée (au même titre que *toute œuvre musicale en général*) de résoudre le double problème des structures closes et de la continuité et c'est cette dialectique-ci (qui est aussi celle de l'unité et de la variété) qui constitue bel et bien l'essence même de la composition musicale. Mais il va de soi que ce double

problème peut être posé et résolu de manières diverses et les grandes réussites de la musique dramatique de ces trois derniers siècles nous offrent précisément une image éloquente de cette diversité. Il va de soi aussi que la conscience compositionnelle de Verdi n'est pas passée à côté de ces problèmes et c'est ce que nous nous efforcerons de montrer à présent.

*
* *

Jetons, pour commencer, un regard sur les premières scènes de *Il Trovatore*. Cet opéra est un de ceux où la division en morceaux séparés est la plus apparente et il est généralement considéré comme présentant une structure archaïque du point de vue de la forme globale de l'œuvre. Et pourtant, en dehors du fait qu'une bonne exécution de cet opéra ne laisse à aucun moment percevoir un manque d'unité, une analyse un tant soit peu consciencieuse nous fait voir un agencement d'une unité remarquable [7].

La première partie de l'œuvre, intitulée *Le Duel*, est composée de six « numéros », mais déjà les deux premières pièces se trouvent fondues en un seul « bloc » : *Chœur d'introduction et Cavatine*. Après un court prélude orchestral voici en effet le récitatif de Ferrando,

7. A ce propos je voudrais signaler à l'attention du lecteur que ces problèmes intéressent une récente étude de très grande valeur qui par l'audace et la nouveauté de certaines de ses vues a exercé non seulement une forte influence sur l'auteur de ces pages, mais qui sera aussi, selon nous, appelée à influer tôt ou tard profondément sur certains aspects essentiels de la critique musicale en général. Je veux parler d'un essai de Marcel Moré intitulé *La Foudre de Dieu, Un épisode de la vie de Verdi* (paru dans le n° 26 de *Dieu Vivant*, Paris 1954). L'une des contributions principales de cet essai me paraît résider dans la découverte d'un principe compositionnel propre aux opéras de Verdi, découverte qui a chance de bouleverser de fond en comble les thèses avancées jusqu'à présent par la plupart des critiques et musicologues. Voici quelques phrases de Moré qui résument ce problème : « Verdi a répété à longueur de journée que, contrairement à Wagner, il n'avait pas de « système », et on l'a cru sur parole. Il nous semble, au contraire, qu'à partir de *Rigoletto*, toutes les grandes œuvres sont systématiquement construites sur des cellules qui reviennent sans cesse dans la partie orchestrale ou mélodique d'un même opéra, sous des formes variées, ornementées, raccourcies, allongées, mais dont les notes de structure, à quelques légères altérations près, restent invariables, et indépendantes de la tonalité. » (P. 40.) Et, un peu plus loin (en note au bas de la page 42) : « Disons tout de suite que la clé de *La Traviata* est donnée par le grand motif qui commence à la 29e mesure du *Preludio* et que l'on a toujours considéré, bien à tort, comme simplement décoratif. » Il est à souhaiter que Moré continue ses recherches en ce sens afin de donner de cette question absolument capitale une vue plus générale et plus approfondie encore.

les interventions du chœur, le tout en *mi* majeur. La Cavatine (où il est question pour la première fois de la Bohémienne) s'enchaîne directement en *mi* mineur. Le numéro 3 s'appelle *Suite et Strette de l'Introduction.* Ferrando continue à dialoguer avec le chœur et ce morceau, qui commence dans la tonalité du numéro précédent (liaison avec ce qui précède), se termine en *la* mineur (*sous-dominante mineure* de la tonalité initiale).

Tout cela constitue le premier « bloc » de ce premier tableau; les trois morceaux qui suivent introduisent chacun l'un des protagonistes principaux du drame, Leonora, Manrico — « Le Trouvère » et le Conte, et l'unité tonale de ces trois morceaux nous permet de les considérer comme constituant un deuxième « bloc » qui termine ce premier tableau. En effet, la Cavatine de Leonora est en *la bémol* majeur, la Romance de Manrico en *mi bémol* (*dominante* de la tonalité précédente) et le Trio qui suit est en *ré bémol* majeur (*sous-dominante* de *la bémol*). L'unité de ces trois morceaux est donc évidente, mais il faut signaler, de plus, les liens qui rattachent entre eux les deux « blocs » de ce premier tableau. Ces liens sont au nombre de deux : 1. La scène qui précède le Trio proprement dit est en *mi* mineur, c'est-à-dire dans le mineur parallèle de la tonalité initiale du tableau; 2. La fin du premier tableau est en *ré bémol* majeur, c'est-à-dire dans le majeur parallèle du mineur relatif (*do dièse* mineur) de la tonalité initiale. Notons aussi que tous ces numéros s'enchaînent la plupart du temps sans interruption aucune et nous voyons, par conséquent, que l'unité et la continuité de ce premier tableau ne peuvent pas être mis en doute.

On pourrait sans peine étendre ces observations aux tableaux suivants. Qu'il nous suffise de signaler que le deuxième tableau, qui introduit le dernier personnage principal, Azucena la Bohémienne, débute en *mi* mineur qui est à proprement parler la tonalité spécifique de ce personnage (voir, plus haut, la Cavatine de Ferrando). Ce tableau finit en *la bémol*, dominante de la tonalité conclusive du tableau précédent.

Si maintenant nous examinons un opéra postérieur de quelques années, *Un Ballo in Maschera*, nous nous apercevons du progrès réel accompli par la conscience de Verdi à l'égard de ces problèmes [8]. Ce progrès se manifeste surtout dans la concision et la

8. Nous voudrions insister sur le point suivant : les progres accomplis par Verdi d'une œuvre à l'autre dans le sens d'un approfondissement des problèmes compositionnels sont de la même nature que ceux qui caracté-

concentration avec lesquelles chaque tableau se trouve construit. Cela est frappant dès le tableau initial dont la qualité « d'un seul bloc » est réalisée avec une maîtrise peu commune.

Après un magnifique et assez long Prélude orchestral en *si* majeur, où se trouvent exposés plusieurs éléments importants que nous retrouverons dans la suite de l'œuvre, voici d'abord l'introduction chorale (en *si* majeur également) qui reprend plusieurs éléments du Prélude. Une transition très élaborée nous mène à la Romance dont nous avons parlé plus haut. Celle-ci est en *fa dièse* majeur (*dominante*). Une nouvelle transition, non moins élaborée, nous mène à une nouvelle structure close, le *Cantabile* de Renato qui expose ainsi le deuxième protagoniste principal. Ce *cantabile* est en *si bémol* majeur, région fort éloignée de la tonalité initiale. Nouvelle transition (modulante) et voici la Ballade du page Oscar. Ce morceau est, lui aussi, en *si bémol* majeur et consolide de la sorte cette région distante de la tonique. Une dernière transition mène à la Strette qui termine ce premier tableau. La tonalité est celle de *la bémol* majeur, c'est-à-dire, encore une fois comme dans *Il Trovatore*, le majeur parallèle du relatif mineur de la tonalité initiale.

Point de rupture entre tous ces morceaux; par contre nous avons affaire ici à un art suprême de structures intermédiaires et transitionnelles. En ce sens il n'est pas inutile d'extraire d'une de ces transitions un passage tout à fait remarquable qui est bien fait pour illustrer les procédés compositionnels utilisés ici.

Il s'agit du début de la transition qui relie la Romance de Riccardo au *Cantabile* de Renato. Un très bref récitatif s'enchaîne à l'accord final de la Romance et voici un petit interlude orchestral (qui accompagnera un peu plus loin la suite du récitatif). Cet interlude est fait de la superposition contrapunctique de deux éléments essentiels de l'œuvre (ils avaient été exposés dès le Prélude), à savoir le thème des conspirateurs

risent l'évolution de chaque artiste authentique. Le grand musicien que fut Artur Schnabel me dit un jour que ce qui distingue essentiellement l'artiste de valeur d'un artiste moindre c'est le fait que ce dernier commence généralement par être audacieux à l'époque de sa jeunesse (où le « cassage de vitres » est en quelque sorte de mise) pour finir d'une manière académique, alors que c'est l'inverse qui se produit chez l'artiste véritable qui commence par être conservateur afin de pouvoir se pénétrer de la tradition et dont l'audace croît avec chaque œuvre nouvelle. Il serait en somme superflu de rappeler tout cela n'était le fait que l'œuvre de Verdi a donné lieu à tant de malentendus.

(partie inférieure) et le motif principal de la Romance (partie supérieure). Lorsque l'on connaît la scène qui précède l'on ne peut qu'admirer la façon dont le nouveau développement de ces deux éléments musicaux arrive à approfondir le sens de la présente situation dramatique.

L'extraordinaire somme de travail accomplie par notre musicien au cours de la composition de ses vingt-six ouvrages lyriques (ainsi qu'au cours de la réfection de plusieurs d'entre eux) constitue un acheminement lucide, intense et passionné vers un approfondissement et un renouveau continuels des problèmes les plus subtils, les plus complexes et les plus nobles aussi de la composition musicale en général et de la musique dramatique en particulier. Quoi d'étonnant, dès lors, si les deux derniers opéras de Verdi, *Othello* et *Falstaff*, apportent à certains de ces problèmes des solutions plus radicales encore que ne le firent ses ouvrages antérieurs! Il n'est guère nécessaire d'invoquer ici les influences wagnériennes; l'examen pur et simple de l'évolution des différents ouvrages de Verdi nous montre que cette évolution devait mener là où elle a effectivement abouti et l'extraordinaire nouveauté d'un opéra tel que *Falstaff* tient justement, en grande partie, à ce sens téléologique qui caractérise l'acheminement d'une longue et féconde carrière. Mais aussi, qu'il y ait une influence de Wagner sur Verdi, personne moins que nous ne songerait à le nier. Elle est surtout évidente dans *Aïda* (dont certaines pages seraient à peu près inconcevables sans *Lohengrin*), mais elle se manifeste aussi, de manière plus subtile et plus cachée, dans d'autres œuvres. Il faut dire cependant que, étant donné la forte personnalité de Verdi ainsi que son originalité réelle, ce problème ne peut être que secondaire. Et puis, un artiste aussi lucide et conscient que Verdi ne se devait-il pas d'assimiler tout ce que son époque produisait de meilleur! Aurait-il dû, aurait-il pu — étant donné justement sa force et son originalité — se soustraire complètement à l'influence d'un artiste aussi considérable que Wagner dont nul plus que Verdi n'a compris la grandeur! Je dois ajouter, néanmoins, que je n'ai encore jamais lu ou entendu parler d'une interprétation convaincante des influences de Wagner sur Verdi. Cette influence je la saisis dans *Aïda* et aussi dans *Othello*. Dans cette dernière œuvre elle me semble claire surtout dans ce « romantisme de la nature » qui se manifeste à certains endroits de la partition (scène de l'orage et surtout dans ce « souffle du vent » qui emporte les derniers sons

du grand air de Desdémone au dernier acte) et qui procède dans une certaine mesure du romantisme allemand. Quant à *Falstaff*, que l'on a même été jusqu'à baptiser « les *Maîtres Chanteurs* de Verdi », j'avoue que je ne puis y déceler la moindre influence wagnérienne. Tout ici me paraît entièrement nouveau. Le tragédien Verdi s'était réalisé de façon aussi totale qu'il pouvait se tourner complètement vers cet humour qui, depuis longtemps déjà, l'obsédait. Le style de l'œuvre est intime et crée presque constamment une ambiance d'*opéra de chambre* qui, bien plus qu'à Wagner, fait penser aux *Noces de Figaro* ou à *Cosi fan tutte.* Mais aussi *Falstaff* dépasse presque complètement la plupart des habitudes et tournures de l'opéra-bouffe traditionnel, de sorte qu'une œuvre comme les *Joyeuses Commères* d'Otto Nicolai nous paraît souvent davantage tributaire de la tradition italienne que la partition de Verdi. L'orchestre est presque tout le temps traité comme un ensemble de solistes. A de rares moments seulement il double le chant et celui-ci est aussi différent de la ligne vocale deRossini que de celle de Wagner. Il faudrait une étude à part pour énumérer toutes les innovations de cette œuvre, mais il semble possible de dire en tout cas que par la nouveauté de son style vocal et orchestral, par son audace harmonique, par l'extrême rigueur de sa composition (qui va jusqu'à inclure la forme de la fugue au dernier final : « *Tutto il mondi è burla* », ironie suprême!) et par la caractérisation subtile et vigoureuse des personnages, cette œuvre résume, à elle seule, toutes les qualités de Verdi que nous avons cherché à mettre en lumière ici.

Conclusion

Qu'il nous soit permis d'attirer l'attention sur un dernier point que nous n'avons fait qu'évoquer de manière tout à fait incidentelle. Il s'agit de *l'interprétation* des œuvres de Verdi qui me paraît être une des causes importantes de la mécompréhension dont souffrent ces œuvres auprès de nombreux musiciens et amateurs de musique. Il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet et nous ne pouvons faire plus que de l'effleurer. Nous pouvons affirmer cependant que si tant de gens considèrent la musique de Verdi comme étant « vulgaire » ou pleine de « mauvais goût », cela tient essentiellement à un grand nombre d'inter-

prétations qui sont justement vulgaires et de mauvais goût. Nous nous sommes efforcés de montrer précisément que cette rigueur fait complètement défaut à un grand nombre d'exécutions des opéras de Verdi et nombreux sont les chanteurs et chefs d'orchestre qui, sous prétexte « d'italianismes », se permettent de véritables défigurations et distorsions (qui frisent la caricature) du texte écrit. En ce sens il n'est pas inutile de citer un exemple (entre mille) de pareils abus.

Prenons le début du célèbre air de Gilda de *Rigoletto* : « *Caro Nome* ». Après un bref prélude orchestral (au cours duquel notamment la dernière mesure, se trouve souvent complètement défigurée par un ritenuto ridicule, alors que tout le charme du passage réside précisément dans la légèreté que lui confèrent les doubles croches régulières), la voix fait entendre une première phrase. L'exquise élégance de cette mélodie fait que l'on peut la comparer, par l'esprit, à une phrase de Mozart, seulement ce que personne n'oserait se permettre dans une page de Mozart, à savoir une complète destruction de la rigueur mélodique et rythmique de la phrase, se donne souvent libre cours ici avec une vulgarité stupéfiante. Je n'exagère pas en disant qu'il n'est pas rare que des *ritenuto*, *accelerando*, *portamento* et points d'orgue ajoutés rendent le texte et le sens de la phrase à peu près méconnaissables.

De tels abus (que l'on pourrait multiplier à l'infini) mériteraient un jour d'être étudiés et discutés à fond, afin que soit établie une fois pour toutes la responsabilité réelle du mauvais goût et de la vulgarité en ce qui concerne la musique de Verdi. Il n'est certes pas dans nos habitudes de proposer à la place de ces abus une exécution « métronomique », sèche et rigide, chose que nous ne saurions préconiser pour *aucune musique*. Mais nous savons pertinemment qu'une absence de rigueur telle que nous l'avons dénoncée ferait paraître *toute musique* aussi vulgaire que celle dont nous nous sommes occupés ici [9].

9. A ces mésinterprétations des « détails » des ouvrages, il faudrait ajouter encore les absurdes coupures que l'on pratique dans certains d'entre eux. Ainsi, pour en rester à *Rigoletto*, l'on peut dire que la « version » que l'on entend de cette œuvre dans la plupart des théâtres en France constitue à proprement parler une œuvre *différente* de celle que Verdi avait conçue. En effet, les coupures que l'on a pris l'habitude d'y introduire (et qui réduisent les différents actes — déjà très courts dans leur version originale — à des proportions minuscules)

*
* *

Curieuse destinée que celle de la musique de Verdi : méprisée par les uns à cause de ses trivialités involontaires, adorée par d'autres à cause de ces trivialités mêmes. Après cela, avons-nous eu tort de poser la question : Connaissez-vous Verdi?

René LEIBOWITZ.

entraînent des défigurations considérables. Sans parler des coupures du premier acte, il nous faut citer celle de *tout le début* du troisième qui élimine un magnifique petit prélude orchestral ainsi que l'air si important du Duc « *Ella mi fu rapita* », sans lequel le caractère du personnage est tronqué (voir plus haut, p. 903). De plus cette coupure détruit complètement l'équilibre musical de cette partie de l'œuvre. Il en va de même au dernier acte où l'on coupe en entier le duo final entre Rigoletto et Gilda ce qui — en dehors du déséquilibre créé ici aussi — pose un problème gênant (à la solution incongrue) de transposition, afin que les deux « tronçons » ainsi obtenus arrivent à « coller » l'un à l'autre malgré la mutilation subie.

Eléna de La Souchère.

L'AMÉRIQUE CENTRALE A L'HEURE DU CHOIX

La leçon de grande peur apprise aux peuples d'Amérique Centrale par la guerre du Guatémala a donné des fruits de révolte et des fruits de prudence. Les noyaux dirigeants ont pris conscience à la fois de la gravité du péril d'un expansionnisme « *yankee* » revenu à la méthode du « *gros bâton* » et de l'impossibilité de braver ouvertement la menace, à l'imprudente façon du jeune colonel Arbenz.

I. — Grand silence sur le Guatémala.

Cette attitude de prudente mise en défense s'est précisée à mesure que se révélaient, dans la réalité quotidienne guatémaltèque, toutes les conséquences de l'alliance du conservatisme local et du mercantilisme « *yankee* ».

Le grande peur semée en une population primitive par les bombardements des avions nicaraguayens ne suffirait pas à expliquer l'absence de réaction d'un peuple qui, voici quelques mois, semblait avoir placé toutes ses espérances dans le programme réformiste du gouvernement Arbenz, si l'on ne tenait compte de la passivité traditionnelle d'une masse, dont les analphabètes représentent les quatre cinquièmes. De tout temps, la vie politique des peuples caraïbes — à l'exception du Costa-Rica — s'est jouée en circuit fermé. N'y participent que quelques noyaux oligarchiques, aussi dépourvus de sentiment national que pouvaient l'être, en Europe, au XVIe siècle, les féodaux de nations en voie d'enfantement. Caractéristique est, à cet égard, l'attitude de l'armée guatémaltèque. La perspective de la formation de milices populaires qui eussent contrebalancé son ascendant, la psychose

de l'anti-communisme et la probabilité d'une défaite, en l'absence de toute fourniture étrangère, avaient suffi à paralyser la force régulière. Mais les privilèges octroyés aux milices de Castillo Armas réveillèrent sa combattivité en blessant son sentiment de supériorité corporative. En un pays de tradition prétorienne où le service des armes est, même pour le simple soldat, plusieurs fois rengagé, le plus honoré, le plus quiet des fonctionnarismes, le corps des sous-officiers et la troupe elle-même se sentirent brimés, par l'arrogance, les railleries et les privilèges des miliciens de Castillo Armas, en proie au complexe du « vainqueur ». Ce sentiment d'humiliation était ressenti avec une force particulière par les jeunes officiers des forces régulières. Ce sont ces cadets qui, en août dernier, déclenchèrent une série de petits soulèvements militaires contre la nouvelle « junte », à la suite d'une querelle survenue dans une maison de passe, et au cours de laquelle un groupe de jeunes officiers avait été insulté par des « volontaires » de Castillo Armas. Des officiers qui n'avaient pas répondu à l'appel des armes pour défendre l'indépendance de leur pays, jouaient leur vie et leur liberté pour l'honneur corporatif, pour les préséances du groupe, de l'oligarchie à laquelle ils appartenaient.

Dès l'instant où un pouvoir disposant d'une force militaire et de puissants appuis extérieurs, ne se heurte qu'à quelques noyaux oligarchiques, il lui est aisé de s'imposer en pactisant avec les uns, en désarmant ou en terrorisant les autres. L'exil de quelques dirigeants politiques favorables à Arbenz, quelques centaines d'arrestations, des promesses et des faveurs aux forces régulières mutinées, suffirent à assurer le pouvoir du dictateur.

Il ne pouvait rencontrer d'opposition sérieuse que dans les milieux syndicaux. Mais le syndicat, comme toutes les collectivités centre-américaines, est dirigé par un petit noyau actif, passivement obéi par une masse d'inscrits nominaux.

Castillo Armas pensa tout d'abord pouvoir s'assurer le contrôle de la confédération ouvrière au moyen d'une épuration des dirigeants conduite, sous le prétexte de l'anti-communisme, avec le concours de délégués de « *l'American Federation of Labour* », venus au Guatémala à cet effet. L'appareil confédéral donnant encore trop d'ombrage au pouvoir, fut dissous. Décapité de ses organismes directeurs, segmenté en petits tronçons locaux et professionnels isolés les uns des autres, le syndicalisme guatémaltèque passe par le même processus d'évolution que le mouve-

ment ouvrier du Vénezuela et du Pérou : tandis que des agents aux gages du pouvoir sont poussés aux postes dirigeants par corruption, menaces et intimidation, de petits groupes de résistance s'organisent dans la clandestinité.

Pris au piège de sa propre propagande qui dénonçait les excès d'une révolution imaginaire, Castillo Armas semblait redouter, aux premiers jours de son pouvoir, une forte résistance populaire. Ses premiers actes trahissent les craintes, les hésitations d'un esprit en proie à la hantise de la révolte des masses. Ainsi, par l'un de ses premiers décrets, promulgué avant son entrée à Ciudad-Guatémala, retirait-il le droit de vote aux analphabètes, c'est-à-dire à la grande masse des « *peones* », les travailleurs indiens de la terre. Le dictateur ne connut que par l'usage du pouvoir la puissance que lui conférait la passivité de la masse.

Il comprit alors qu'en matière électorale la minorité cultivée est seule redoutable. L'illettré, plus facile à leurrer, à intimider par menace de prison et de bastonnade, sera l'instrument docile et malléable d'un scrutin truqué. Le droit de vote est rendu aux analphabètes. Le jeu des exclusives et les déficiences volontaires de l'inscription ont cependant amputé d'un tiers les effectifs squelettiques de l'électorat, puisque les listes d'octobre dernier ne comptaient que 407.000 inscrits, alors que 600.000 électeurs avaient pris part au scrutin de 1950.

Le scrutin du 10 octobre dernier comportait deux opérations distinctes. D'une part, un plébiscite, tendant à légaliser le pouvoir de fait du dictateur, et au cours duquel l'électeur devait répondre par oui ou par non à la question: « Voulez-vous que le général Castillo Armas continue à assumer le pouvoir présidentiel ? » — D'autre part, l'élection d'une chambre des députés qui devait être appelée à préciser la durée du mandat du nouveau président. Les analphabètes devaient effectuer les deux votes de façon orale et publique. Défilant devant la table des scrutateurs, ils se prononçaient à haute voix pour ou contre Castillo Armas et indiquaient le nom des députés de leur choix. Les électeurs sachant lire et écrire étaient également astreints à déclarer à haute voix, au moment où ils introduisaient leurs deux bulletins dans l'urne, s'ils se prononçaient en faveur de la validation des pouvoirs de Castillo Armas. Ils pouvaient, par contre, taire les noms des candidats à la députation qu'ils avaient inscrit sur leur bulletin. Mais ce privilège octroyé à la minorité instruite ne constituait

qu'un demi-secret, du moment que les électeurs devaient rédiger leurs bulletins en public, dans la cohue de locaux exigus et dépourvus d'isoloirs. D'ailleurs tous les scrutateurs appelés à dépouiller les bulletins appartenaient au parti des vainqueurs.

Il fallait bien du courage pour se prononcer ainsi publiquement ou semi-publiquement, contre le pouvoir. Et ce courage était vain. Se désignant à l'emprisonnement ou à la bastonnade — et de fait un certain nombre d'arrestations furent opérées à l'issue du scrutin — les opposants n'avaient pratiquement aucune chance de modifier les résultats du vote, puisque Castillo Armas était seul candidat à la présidence et que seuls les formations de droite avaient été admises à présenter des listes de candidats aux mandats parlementaires. En de telles conditions, l'abstention constituait la seule forme d'expression de l'opposition. Mais l'abstention désapprouvée, notée, considérée comme témoignage de désaffection au régime, exposait aux mêmes représailles qu'un vote hostile. Aussi le nombre des abstentionnistes fut-il relativement minime. Le 10 octobre dernier, 99 % des votants effectifs se prononcèrent en faveur de Castillo Armas. La chambre introuvable issue du scrutin s'empressa de fixer la durée du mandat présidentiel à la période de six ans, réclamée par le dictateur lui-même.

D'ailleurs qu'importait le résultat du vote à ces paysans des tropiques? Ce sont là jeu de maîtres auxquels le pauvre est toujours perdant. La seule mesure qui arracherait les « *peones* » à leur somnolence résignée serait le retrait de la terre fraîchement attribuée par le régime Arbenz. Instruit par l'expérience des mutineries sporadiques provoquées au dernier jour de la guerre par le bruit d'une imminente contre-réforme agraire, Castillo Armas s'est gardé de revenir sur les libéralités de son prédécesseur. La leçon mexicaine lui enseigna que pour obliger le nouveau propriétaire paysan à revendre la terre, à vil prix, aux anciens possesseurs, il n'est pas d'arguments aussi sûrs que le manque de moyens matériels d'exploitation — capital, bétail, semences et engrais — et la misère, et l'indolence et l'alcool et l'intimidation... Sur ces terres primitives, il est de bonne politique conservatrice de faire confiance au temps, rongeur de toute égalité.

Castillo Armas n'est menacé dans l'immédiat que par l'ampleur de sa victoire et l'arrogance de ses partisans. Les membres de la bourgeoisie libérale ayant occupé des fonctions administratives sous le régime Arbenz se sont expatriés ou croient devoir se cacher.

La crainte de soulever l'accusation de communisme paralyse toute expression de pensée libérale. A l'issue d'une guerre civile la tiédeur est suspecte de connivence avec le régime abattu : les opinions extrêmes osent seules s'exprimer. Sur la scène politique, vidée du jour au lendemain, de la majorité des groupes qui l'occupaient depuis trois quarts de siècle, le petit groupe de l'extrême-droite réactionnaire se déploie et s'étire pour occuper l'espace vacant. L'importance de chacune des fractions de cette minorité et le nombre de leurs représentants respectifs au Parlement se sont démesurément accrus. Aussi les catholiques intégristes constituent-ils aujourd'hui l'un des groupes les plus importants de ce congrès, où ils n'étaient pas représentés naguère. Soutenus par les « chrétiens-démocrates », ils s'empressèrent de réclamer la dévolution à l'Église des biens nationalisés à la fin du siècle dernier par le dictateur Justo Rufino Barrios. Celui-ci, par le coup d'État de 1871, avait mis fin à la domination politique de la grande féodalité terrienne ultra-catholique et porté au pouvoir le parti libéral, expression des intérêts de la bourgeoisie mercantile libre-penseuse. L'une des premières mesures de Barrios avait été la séparation de l'Église et de l'État. Par la suite, les intérêts conservateurs de la terre et du commerce s'étaient unis contre les revendications prolétariennes. Mais nul n'avait remis en question les réformes édictées par Barrios en matière de régime des cultes et de propriété ecclésiastique. La proposition de dévolution des biens d'Église est aujourd'hui combattue par le « parti de la libération », d'inspiration phalangiste et les « libéraux centristes », qui représentent l'aile modérée de la coalition victorieuse. Castillo Armas lui-même, en dépit de ce que son pouvoir doit à l'intervention ecclésiastique qui arbitra la querelle qui l'opposait à Monzon, se prononce d'autant plus nettement contre l'immixtion de l'Église dans les affaires régaliennes, que la dévolution des biens du Clergé remettrait en question les intérêts acquis depuis plusieurs générations par certains des grands propriétaires, qui comptent aujourd'hui parmi les plus fermes appuis du nouveau régime.

Quelle que soit l'issue de ce conflit interne de la minorité gouvernante, le fait important est que les conditions politiques créés par la guerre du Guatémala aient ressuscité une querelle apaisée depuis trois quarts de siècle. Sous couvert de combattre les infiltrations communistes dans les milieux gouvernementaux et syndicaux guatémaltèques, l'alliance de la diplomatie nord-

américaine, du mercantilisme des grandes sociétés « *yankee* » et des intérêts des oligarchies internes a ramené le pays trois quarts de siècle en arrière, au cœur d'un féodalisme colonial, antérieur à l'apparition du libéralisme conservateur.

II. — Plébiscite par abstention a la Havane.

La passe d'armes qui se déroula à Cuba à l'occasion des élections présidentielles du 2 novembre, entre les libéraux et la dictature « *pro-yankee* » risque d'aggraver les contraintes policières et d'ouvrir une ère de violence.

Un réflexe de mise en défense nourri de la leçon guatémaltèque détermina l'union des gauches sur la candidature du Dr Grau San Martin. Celui-ci avait été porté au pouvoir une première fois, en 1944, par le courant — né de la tendance rooseveltienne et du temporaire rapprochement russo-américain — qui balaya la dictature de Batista, comme les régimes autoritaires du Brésil, du Pérou, du Vénézuela et du Guatémala... Élu jadis avec l'approbation des États-Unis, San Martin était cette année le candidat d'un nationalisme « *anti-yankee* » contre une dictature, ressuscitée en 1952 par le courant autoritaire parti de Washington, au point de rupture de la coopération russo-américaine. La deuxième dictature de Batista est le produit de la guerre froide, comme le pouvoir de Perez Jimenez au Venezuela et celui d'Ochoa au Pérou.

Mais la force de Batista se fondait moins sur l'appui de Washington que sur les divisions de ses adversaires : sur les querelles de leaders et de chapelles qui déchirent la gauche, sur la faille de haine qui la divisent entre libéraux et communistes, et sur les singulières complaisances de ces derniers à l'égard des dictatures. De fait, les communistes ont favorisé le retour au pouvoir de Batista. Il faut que la masse populaire soit bien lasse des contraintes de la dictature et de l'hégémonie « *yankee* » pour que tous les mouvements de gauche, y compris le parti communiste aient donné à leurs adhérents la consigne de voter pour le même candidat et pour un leader aussi décrié que Grau San Martin. Sa popularité, accrue dans les premières années de sa présidence, par la mise en œuvre d'un programme de réformes et de Sécurité sociale, avait sombré à la fin de son mandat en de fâcheux scandales financiers. Mais la gauche n'avait pas d'autre leader à opposer à Batista.

Dès l'instant où la gauche était unie, la défaite du dictateur était certaine. De fait, les débuts de la tournée électorale de Grau San Martin provoquèrent de grandes manifestations d'enthousiasme populaire. Le plus usé des prétextes, celui de prévenir une conjuration communiste, allait couvrir l'une de ces manœuvres d'intimidation dont Batista est coutumier. Des colonnes motorisées sont dirigées vers les principaux centre de l'opposition. La présence de la force armée atteste la réalité des menaces des agents électoraux du pouvoir et favorise leur jeu de corruption. Les mouvements des troupes, leurs lieux de campement sont calculés pour mettre obstacle au déplacement des foules vers les centres de réunions électorales des libéraux. Des périls imaginaires justifient, en certaines régions, l'exigence de sauf-conduits internes ou l'interdiction de meetings politiques. Les déplacements de Grau San Martin sont retardés par la lenteur apportée par la police à lui délivrer les sauf-conduits et par le mauvais vouloir des compagnies aériennes. Dans les pays latino-américains caractérisés par l'insuffisance du réseau ferroviaire et l'état défectueux des routes, les déplacements à longues distances s'effectuent par avion. Et les compagnies aériennes, contrôlées par l'État ou par des intérêts « *yankees* », trouvent des prétextes ingénieux pour retarder les voyages du leader de l'opposition. Les élections approchent et Grau San Martin n'a encore visité qu'une partie du pays. Il demande la prolongation du délai pré-électoral. La décision est du ressort de la cour de Justice, peuplée de créatures de Batista. Pour désarmer son hostilité, San Martin déclare qu'il se contentera d'une prolongation de délai de dix jours. Il demande que les mouvements de troupes soient suspendus pendant cette brève période. Les deux requêtes sont rejetées par la Cour.

Puisque le scrutin est faussé, l'abstention devient la seule forme d'expression de l'opposition. En retirant sa candidature, Grau San Martin appelle ses partisans au plébiscite de l'abstention. Son appel est largement entendu. Sur 2.500.000 électeurs inscrits, on compte 1.147.000 abstentionnistes. 137.000 électeurs ayant mal compris les consignes lancées par Grau San Martin ont néanmoins voté pour lui. Batista a recueilli 1.216.000 voix — 48 % du corps électoral. On se tromperait en mettant la totalité des abstentions au crédit de Grau San Martin. Mais on se tromperait aussi en considérant comme partisans de Batista tous ceux qui ont voté en sa faveur. Combien de votes ont été déterminés par la corrup-

tion, la peur et l'entraînement général? Sur combien d'appuis réels la dictature peut-elle compter?

L'amenuisement de la base politique du pouvoir est un péril pour l'opposition, pour la dictature et pour le pays, dans la mesure où elle contraint le gouvernement à multiplier les mesures de vigilance et d'auto-défense, et à renforcer l'armature policière du régime. Batista est de l'école de ces « *caudillos* » hispano-américains qui se flattent de respecter les formes de la démocratie et qui règnent par la contrainte indirecte de la corruption généralisée, de la crainte diffuse, des arrestations isolément pratiquées sous des prétextes non politiques. La violence de l'invective, écrite ou verbale, était octroyée à la plèbe houleuse et bavarde de La Havane, comme une manière d'éxutoire ouvert à son mécontentement. Avec le consentement de la dictature, le grand hebdomadaire illustré *Bohémia* portait sur tous les rivages du monde caraïbe les thèses du libéralisme cubain. Acculé à une dure défensive par l'assaut des forces adverses la dictature devra-t-elle suspendre la liberté de l'écrit? Grau San Martin a prophétisé que le peuple cubain ne supporterait pas de nouvelles contraintes. Nul n'est mieux qualifié que ce politicien qui, depuis deux décades, fatigua tant de fois la patience de ses compatriotes, pour pressentir les approches de cette frontière de colère au delà de laquelle la contrainte, la résistance et la répression s'appellent et se répondent en une séquelle de violences enchaînées.

III. — La plaque centrale hondurienne.

La plus violente des réactions démocratiques engendrées par la leçon guatémaltèque s'est manifestée au point de départ de l'agression de Castillo Armas : au Honduras.

Plus faible, plus arriéré, plus divisé encore que les républiques voisines, mais occupant, entre le Salvador, le Guatémala et le Nicaragua, une position centrale, le Honduras est aujourd'hui le fléau de la balance politique du monde caraïbe. L'exaspération populaire contre la compagnie fruitière et les fantoches présidentiels s'était manifestée dès la période mai-juin de l'année qui s'achève, par une grève de 67 jours des « *peones* » des plantations bananières de la United Fruit.

Cette première indication a été confirmée en octobre par la majorité recueillie, lors des élections présidentielles, par le candidat

libéral Villeda Morales. Le succès de celui-ci n'a été rendu possible que par la semi-liberté du vote et par la division des voix conservatrices entre deux candidatures. Double phénomène qui est le fait de la scission de l'oligarchie « *pro-yankee* » entre le clan de Galvez — l'actuel président — et celui de Carias. Ce dernier, qui gouverne le pays depuis vingt ans, tantôt directement, tantôt par personne interposée, afin de ne pas enfreindre la règle constitutionnelle prohibant les réélections successives, avait fait désigner le Dr Galvez, avocat-conseil de la United Fruit, comme candidat du « parti nationaliste » aux élections présidentielles de 1948. Le patronage de la compagnie fruitière et l'investiture du parti nationaliste, maître de tous les ressorts de l'administration, équivalaient à une nomination. De fait, Galvez fut élu. En dépit du courant d'exaspération qui se dessinait dans le peuple, le même mécanisme aurait sans doute fonctionné en octobre dernier au profit de Carias, candidat du parti « *nationaliste* », si Galvez ne s'était retourné contre son protecteur. La police d'État est entrée en lutte contre les agents de Carias qui, dans les villages, prétendaient mener la campagne électorale bâton au poing, dans la bonne tradition des tropiques. Et la candidature d'occasion de Williams, protégé de Galvez, a retiré 53.000 voix à Carias qui, avec ses 77.000 voix, vient loin derrière le candidat libéral, qui recueillit 121.000 suffrages.

Toutefois, celui-ci n'a pas recueilli la majorité absolue des votes exprimés. Et dans ce cas, il appartient au Parlement de départager les deux candidats les plus favorisés. La composition de la Chambre, élue en même temps que le Président de la République, n'est pas encore connue. On pense que les libéraux obtiendront une faible majorité. On tient d'ailleurs pour probable que Galvez donnera à la minorité « nationaliste » qu'il entraîna dans sa dissidence, la consigne de se prononcer en faveur du candidat libéral. En ce cas, la proclamation de Villeda Morales serait assurée. Étant donnée son avance sur le plus favorisé de ses rivaux, le refus de lui accorder l'investiture soulèverait, dans le monde latino-américain, un scandale devant lequel les partisans de Carias et les inspirateurs *yankees* du « nationaliste » hondurien peuvent reculer. Plusieurs gouvernements hispano-américains, considérant d'ores et déjà Villeda Morales comme le président légitime, sont entrés officieusement en rapport avec lui.

Le gouvernement costa-ricain du Dr Figueres est particulière-

ment pressé de lier partie avec le président hondurien de demain. Si Villeda Morales l'emportait, le Nicaragua, bastion de l'autoritarisme *pro-yankee* serait encerclé sur toute l'étendue de ses frontières terrestres par ses adversaires libéraux. Et l'alliance des libéralismes costa-ricain et hondurien entraînerait sans doute dans son orbite le Salvador, où la dictature d'Ossorio évolue vers un paternalisme modéré, et le Panama où la poussée de l'opinion *anti-yankee* a déterminé le gouvernement à mettre à l'étude un projet d'accord imposant à la United Fruit des redevances équivalentes à celles que le gouvernement costa-ricain exigea d'elle par le contrat de juillet dernier.

Il est encore possible de prévenir cet imminent rassemblement des intérêts *anti-yankees*. Pour conjurer le péril, le parti *yankee* doit frapper les deux centres vitaux du mouvement : le Costa-Rica et le Honduras.

En ce dernier pays, les partisans de Carias — qui font campagne pour l'annulation du scrutin et de nouvelles élections — n'ont même pas épuisé tous les recours constitutionnels. Pour que le Parlement puisse exercer son arbitrage. il est nécessaire que les deux tiers des députés soient présents. Si les partisans de Carias obtenaient plus d'un tiers des sièges, leur absence collective pourrait empêcher le Congrès de statuer valablement. En ce cas, il appartiendrait à la Cour suprême de trancher le litige. Les créatures de Carias y siègent en majorité. Il est donc peu probable que la cour donne la préférence à son adversaire. Si elle hésitait devant les conséquences possibles du défi à l'opinion que représenterait la désignation de Carias, si elle refusait de statuer, le mandat du président titulaire, le Dr Galvez, serait automatiquement prorogé. Telle est peut-être la solution vers laquelle tend Galvez, avec l'assentiment de ses protecteurs *yankees*.

Par ailleurs, un incident de la campagne électorale cubaine a révélé que le péril d'une agression contre le Costa-Rica, que l'on croyait écarté, n'est que temporairement ajourné. Enchanté de donner un gage à la gauche, aux frais de l'émigration costaricaine, Batista révéla publiquement qu'un agent de celle-ci. venu à cet effet à La Havane, l'avait pressé d'accorder des armes et des subsides au corps expéditionnaire en voie de formation au Nicaragua.

Cette milice est à l'entraînement dans les camps nicaraguayens où stationnèrent, voici quelques mois, les « volontaires » de

Castillo Armas. Elle se compose de 150 émigrés costa-ricains, 1.200 « volontaires » nicaraguayens et quelques dizaines de mercenaires originaires des autres pays caraïbes. Au total 1.500 hommes abondamment pourvus d'armement moderne, de fabrication *yankee*, par les soins du gouvernement nicaraguayen et du dictateur vénézuélien Perez Jimenez. Le représentant des conjurés, dans les relations avec les gouvernements amis et dans les contrats de fourniture d'armement, est le fils du président nicaraguayen. Anastasio Somoza Debayle, connu sur tous les rivages caraïbes sous le surnom de « Tacho », et qui joua le même rôle d'éminence grise dans les coulisses de la conjuration contre le Guatémala.

Si le phalangiste Picado est, en apparence, le chef politique du mouvement, les instigateurs de la conjuration tiennent peut-être en réserve un leader de plus de prestige. On note un curieux synchronisme entre les préparatifs de Picado et les déplacements de l'ancien Président de la République de Costa-Rica, M. Ulate, qui parcourt les capitales du continent, portant partout la bonne parole conservatrice contre les réformes du président Figueres. Ulate doit pourtant beaucoup à ce dernier. Élu à la présidence de la République en 1948, il n'avait pu prendre possession du pouvoir arbitrairement détenu par le groupe de Picado. Les partisans de Figueres chassèrent cette phalange de type tropical et, respectueux de la volonté populaire, installèrent Ulate au pouvoir. Mais les tentatives du président conservateur pour obtenir l'abrogation de la règle constitutionnelle prohibant les réélections successives, se heurtèrent au Parlement à l'intransigeance des partisans de Figueres. Lorsque, à l'expiration du mandat d'Ulate, le leader du nationalisme revendicateur fut élu à la présidence de la République, le président sortant se jeta dans une opposition haineuse et se retira à l'étranger. Bien que l'on n'ait aucune preuve certaine d'une collusion entre Ulate et Picado, celui-ci se déclarera peut-être en faveur de l'ancien président. Une ambition si avide de pouvoir ne refuse aucun concours et, en cette matière, qui reçoit des services, s'engage, fût-ce à son corps défendant. Et l'ancien président de la République, soutenu par une partie de la bourgeoisie conservatrice et de la classe des moyens propriétaires serait, pour la conjuration, un répondant plus sérieux que le néo-phalangiste Picado qui n'a d'autre clientèle politique que celle des *pistoleros* et des *nervi* à ses gages.

Le coup de force contre le Costa-Rica a été retardé jusqu'à ce jour, d'une part par les pluies d'équinoxe, qui rendent les communications impraticables, de l'autre par l'influence modératrice exercée sur Somoza par la diplomatie nord-américaine. L'effet de la première de ces données est étroitement limité dans le temps. D'ici quelques semaines, le sort du Costa-Rica et de l'Amérique centrale ne dépendra que du second facteur, c'est-à-dire de l'action des États-Unis. Quels sont les motifs qui peuvent influer sur la conduite du gouvernement de Washington?

IV. — L'ENJEU.

L'expérience des mois passés peut nous aider à prévoir l'attitude future du gouvernement des États-Unis. Après la guerre du Guatémala, point culminant d'une vague de violence et d'autoritarisme, la courbe de la politique centre-américaine du *State Department* a évolué vers la modération. Nouvelle attitude qui s'est traduite par le procès — réel ou simulé — intenté à la United Fruit, l'offensive différée contre le Costa-Rica et l'évolution libérale du président hondurien Galvez. Pour réelle que soit la haine que celui-ci voue à Carias, il est douteux que son attitude enfreigne les consignes de ses protecteurs *yankees*. Si la nouvelle politique de Galvez ne répond pas à celle des États-Unis, elle s'inspire d'un certain courant qui se manifeste dans les milieux dirigeants de Washington. L'action du gouvernement nord-américain au cours des derniers mois a dû tenir compte de deux données essentielles : d'une part la vague de protestation soulevée dans le monde hispano-américain par la liquidation du gouvernement Arbenz, et, d'autre part, les divisions de l'opinion aux États-Unis et l'action des syndicats ouvriers. L'attitude, à première vue peu cohérente, du syndicalisme nord-américain s'ordonne en fonction de la notion d'anti-communisme. Le soupçon de sympathie communiste est la frontière limite du sens de solidarité ouvrière de l'AFL et du CIO. Dès l'instant où le mouvement ouvrier guatémaltèque est suspect d'être pénétré par un courant d'influence communiste, les syndicalistes *yankees* cessent de considérer les réformes positives d'Arbenz, et l'intérêt de la classe ouvrière guatémaltèque. La destruction d'un noyau d'influence communiste prime tout autre objectif. Le syndicalisme nord-américain seconde

la propagande anti-guatémaltèque et son influence sur l'ORIT — la confédération syndicale interaméricaine — contribue à paralyser le courant de solidarité qui portait vers le régime progressiste guatémaltèque les syndicats ouvriers du monde hispano-américain, notamment ceux du Mexique. Le cercle de passivité consentante formé autour de l'agression par les pays centre-américains est, en partie, l'œuvre des dirigeants du syndicalisme *yankee* et de l'ORIT. A l'issue des hostilités, les syndicats *yankees* mettront des techniciens du mac-carthysme à la disposition de la junte de Castillo Armas pour participer à « l'épuration » de la fédération ouvrière guatémaltèque. Ainsi la phobie du communisme les conduit-elle à se désolidariser de l'intérêt d'un groupe ouvrier et à favoriser l'avènement d'un régime de réaction sociale.

Mais dès qu'un mouvement ouvrier hispano-américain en difficulté s'avère pur de toute pénétration communiste, la solidarité syndicale joue normalement. Les syndicats *yankees* ont été les principaux bailleurs de fonds de la grève des *peones* honduriens contre la United Fruit. Le syndicalisme a pesé de tout son poids sur le gouvernement de Washington pour empêcher le déclenchement d'une attaque contre le Costa-Rica. L'action syndicale en faveur du gouvernement Figueres a été d'autant plus nette que le secrétaire général de l'ORIT est le militant costa-ricain Luis Alberto Monge.

Ce courant de la gauche *yankee* définit, pour les dirigeants du nationalisme-revendicateur centre-américain la frontière du permis et de l'interdit. Puisque la leçon guatémaltèque a démontré que, dans la conjoncture actuelle, il était impossible de combattre de front les intérêts *yankees*, ce mouvement, dont l'instigateur est le président Figueres, élabore un programme de revendications modérées, susceptibles d'être appuyées par une large fraction de l'opinion nord-américaine. Cette politique tient compte des deux « tabous » de la politique de Washington : l'anti-communisme et la solidarité continentale. L'une des principales causes de l'hostilité nord-américaine à l'égard d'Arbenz fut le discours dans lequel celui-ci affirmait que le Guatémala ne participerait en aucun ca à une guerre mondiale. Dans la déclaration par laquelle il expliquait le refus du Costa-Rica de participer à la conférence interaméricaine de Caracas, en mars dernier, le président Figueres eut soin, au contraire, de distinguer les conflits interaméricains de l'hypothèse d'une guerre intercontinentale. Le chef de l'État costa-ricain ses

déclarait en faveur des régimes démocratiques contre le *caudillisme* et critiquait l'appui donné à ce dernier par le State Department. Mais, en cas de guerre intercontinentale, il préconisait le ralliement de l'Amérique Latine autour des États-Unis. Les querelles du continent sont affaires de famille. Mais la famille américaine fait bloc contre le monde extérieur. Enfin — et c'est là l'ultime satisfaction donnée à l'opinion modérée *yankee* — les dirigeants de la tendance Figueres considèrent que, dans l'étape d'évolution que nous traversons, toute forme de nationalisation des possessions de la United Fruit serait dangereuse et prématurée. A la nationalisation du capital est préférée la formule du prélèvement sur le revenu. Prélèvement qui tend vers le partage par parties égales, puisque le gouvernement costa-ricain a imposé à la United Fruit, par le contrat de juillet dernier, une redevance égale à 42 % de ses bénéfices d'exportation. Les déclarations modérées du candidat libéral hondurien Villeda Morales sur la question des biens de la compagnie et les nouvelles conditions que le Panama s'efforce d'obtenir de la société fruitière, montrent que l'union-centre-américaine est en train de se faire autour de cette politique réaliste d'exigences modérées.

Cette communauté d'objectifs peut faciliter le regroupement des républiques centre-américaines. Le remembrement progressif de l'ancienne « capitainerie du Guatémala », fractionnée par le jeu des rivalités personnelles et des intrigues *yankees* en une poussière de républiques vulnérables, est inscrite au même titre que la limitation des bénéfices de la United Fruit, au programme de cette première étape de revendications de la prudence. Figueres maintenu au pouvoir et Villeda Morales intronisé au Honduras, proposeraient sans nul doute le resserrement des liens de l'organisation des États centre-américains. Cette ébauche de fédération, née à la conférence de San Salvador, en 1951, tendait à la création d'une super-autorité composée des présidents des cinq républiques adhérentes — le Panama n'avait pas adhéré à l'union — à la définition d'une politique extérieure commune, à la suppression des formalités frontalières et à la création d'une flotte marchande concurrente de la « flotte blanche » de la United Fruit. Mais les intrigues *yankees* n'allaient pas tarder à dresser le Nicaragua, le Honduras et le Salvador contre le Guatémala. Menacé par ses voisins, le gouvernement progressiste guatémaltèque qui, en application de la thèse unificatrice d'Arévalo, avait proposé aux

républiques centre-américaines un projet d'union beaucoup plus étroite, avait été amené à donner le coup de grâce au projet de fédération en dénonçant le pacte de San Salvador.

A la surprise générale, Castillo Armas, dès son entrée à Ciudad-Guatémala, annonça le retour de son pays dans la confédération centre-américaine. Dans la mesure où il approfondit son influence et où il espère triompher des derniers obstacles opposés à son hégémonie sur l'Amérique Centrale, le parti *yankee* envisage un regroupement régional sous l'égide des États-Unis.

L'effort d'unification idéologique poursuivi dans les deux camps favorise le courant de réalité qui emporte la dispersion centre-américaine vers la formation de la plus grande Isthmanie. Sous quel signe s'effectuera ce remembrement? Les deux mois à venir en décideront. Si la rencontre d'un courant modéré *yankee* et d'une politique centre-américaine d'exigences minima ajourne tout nouveau coup de force, le gouvernement de Figueres et le nouveau régime libéral hondurien, entraînant dans leur sillage le Salvador et le Panama, et proposant le resserrement de l'union centre-américaine, placeront dans une position critique la dictature nicaraguayenne de Somoza, battue en brèche à l'intérieur, et la nouvelle « junte » imposée au Guatémala. Si, au contraire, dans les deux mois à venir, des coups de force destinés à prévenir cette évolution abattent Figueres et portent Carias au pouvoir au Honduras, la dictature sera consolidée au Nicaragua et au Guatémala. L'exemple des pays voisins et des pressions frontalières détermineront le raidissement des hésitantes dictatures du Salvador et du Panama. Jamais l'influence du *State Department* et le pouvoir de la United Fruit n'auraient été plus absolus.

L'enjeu de ces intrigues de microcosmes n'est pas indifférent. Chacune des républiques centre-américaines est une faiblesse. Leur regroupement en une fédération plus ou moins étroitement charpentée, créerait un bloc d'une étendue presque égale à celle de la France et qui, par sa population — 9 millions d'habitants — se situerait au troisième rang des pays hispano-américains, après le Mexique et l'Argentine. En outre, le couloir centre-américain est le point de jonction des deux Amériques. Si cette position clé est acquise à des régimes libéraux et nationalistes revendicateurs, l'opposition sera renforcée à Cuba, au Vénézuela et en Colombie. Le courant d'émancipation venu du Nord, tendant la main au régime semi-libéral de l'Équateur et au courant nationaliste-

revendicateur montant d'Argentine vers le Nord, encerclerait les trois dictatures du Pérou, du Vénézuela et de Colombie. Si, au contraire, la diplomatie et l'affairisme *yankees* resserrent leur contrôle au point de jonction des deux Amériques, la dictature sera renforcée à Cuba, au Pérou, en Colombie et au Vénézuela. Sur toute l'étendue du monde caraïbe et de la région tropicale sud-américaine s'étendrait ce grand silence de la peur où les révolutions se fraient un sourd chemin de taupe.

Elena de La Souchère.

P. S. Les nouvelles qui nous parviennent au moment de mettre sous presse soulignent la dualité des influences « *yankees* » en Amérique Centrale.

L'influence de la *United Fruit* est manifeste dans la tentative d'invasion du Costa-Rica et dans la démission de fait du Président Galvez. Dans les derniers jours de novembre, la milice mercenaire de Picado, renforcée et massée à la frontière, semblait sur le point de passer à l'attaque. Des coups de feu furent échangés dans les villages frontières. Il était à craindre que l'invasion ne soit appuyée par des soulèvements internes. Contre-ordre fut donné à la suite d'une démarche de l'ambassade des États-Unis auprès de Somoza et de l'annonce de l'envoi d'avions nord-américains à Panama en vue de « *défendre le canal* ». Le Président Figueres estime cependant que tout danger n'est pas écarté. La volte-face du *State Department* a été motivée par la pression des syndicats ouvriers « *yankees* ». Ceux-ci avaient menacé en particulier d'organiser des piquets de manifestants permanents autour des consulats nicaraguayens aux États-Unis.

Au Honduras, le Président Galvez, arguant d'un prétexte de santé, a sollicité du Parlement l'autorisation de quitter le territoire. Ce départ de l'homme de confiance de la *United Fruit* semble indiquer que la compagnie s'efforce de mettre fin à la dissidence du parti conservateur. Si les 20 députés du clan Galvez joignaient leurs votes à ceux des 57 libéraux, il ne manquerait que 3 voix à Villeda Morales pour atteindre la majorité des 2/3 requise pour l'investiture. En revanche, si les amis de Galvez se ralliaient aux 43 partisans de Carias, celui-ci resterait loin de la majorité constitutionnelle, mais il marquerait sur son adversaire une légère avance qui lui permettrait de soumettre le litige à la Cour suprême de justice, peuplée de ses créatures. Dans une situation aussi confuse, toute indication indirecte venue de Washington serait décisive. Les syndicats «*yankees*» exercent une forte pression sur le *State Department* en faveur de la solution libérale.

J.-B. Pontalis.

UN NOUVEAU GUÉRISSEUR : J.-L. MORENO

C'est par le théâtre que Moreno est venu à la psychologie sociale. Il y a une trentaine d'années, à Vienne, il créa un « Théâtre de la Spontanéité » qu'il aurait pu baptiser d'un titre de Pirandello : *Ce soir on improvise.* Il y fit improviser en effet des sketches, proposant par exemple comme canevas les nouvelles, les faits divers du jour ; non qu'il désirât renouveler le théâtre en renouant avec la Commedia dell'Arte, ni réveiller les acteurs englués dans les traditions de leurs rôles, comme l'entreprit Stanislavski. Son ambition était déjà d'ordre éthique : ranimer la spontanéité, redonner à l'individu le sens de l'inédit, de l'invention, de l'instant. Si Moreno a toujours détesté les produits finis et ce qu'il nomme les conserves culturelles, c'est qu'il a toujours rêvé d'une culture qui rendrait ses participants plus proches des génies qui l'inspirent que des robots qu'elle fabrique. Cette culture-là, Moreno croit sans doute qu'il la prépare et même qu'il la préfigure.

L'idée lui vient de loin, exactement de ce dimanche après-midi où, confiné dans une grande salle, il proposa à ses amis :

— Jouons à Dieu et à ses anges.

— Qui fait Dieu ?

— Moi, dit Moreno.

Il avait quatre ans et demi. Il s'installa au sommet d'une pyramide de chaises tandis que les autres enfants chantaient et dansaient tout autour.

— Pourquoi tu ne voles pas ?

Résultat : une fracture. C'est Moreno lui-même qui rap-

porte l'anecdote[1] et il ajoute « Ce fut la première session psychodramatique que j'aie jamais dirigée ». On peut y trouver en effet, outre l'orgueil candide et les dons de meneur de jeu de Moreno, l'ébauche de cette scène à paliers, de ces egos auxiliaires destinés à faciliter la dramatisation de nos désirs et de nos angoisses, leur confrontation avec la réalité. « Peu à peu j'appris que les autres aussi aimaient tenir le rôle de Dieu ».

Rapidement le « Théâtre de la Spontanéité » allait se muer en théâtre thérapeutique et chercher plus qu'une « mise en train » (warming up) : une libération des conflits psychologiques. Si l'on en croit Moreno, ce fut presque un hasard qui décida de cette orientation : le comportement d'une de ses actrices, Barbara, qui tenait avec beaucoup de naturel l'emploi d'ingénue et se révélait dans le privé une mégère acrimonieuse. Moreno, qui avait reçu les confidences du fiancé, demanda à Barbara de substituer sur scène la vulgarité et le cynisme à sa douceur habituelle ; elle interpréta des situations d'un style tout neuf pour elle avec une agressivité manifeste. Aussitôt son comportement privé se modifia ; les scènes qu'elle faisait à son fiancé perdirent de leur intensité, soit qu'elle les interrompît, soit qu'elle se mît à rire au moment de s'y précipiter : le cœur n'y était plus. Inversement la vie agissait sur le théâtre, cessait presque d'en être distincte. Barbara se jouait elle-même ; le fiancé entra dans ce jeu et ils commencèrent tous deux à donner au public le spectacle de leur vie, de leurs souvenirs, de leurs projets, opérant ainsi un curieux échange entre le réel et l'imaginaire.

Après beaucoup d'autres, mais par le biais du jeu dramatique, Moreno découvrait donc le pouvoir cathartique de l'expression. Il lui restait à créer systématiquement des situations qui permettent aux sujets plus qu'une verbalisation de leurs conflits : leur expression totale. Le psychodrame était né.

Pour beaucoup, peut-être même pour son créateur, le psychodrame culminerait dans le débat public des problèmes interpersonnels, particulièrement des problèmes de

1. Dans *Psychodrama*, Beacon House, New-York, 1946.

mariage[2], quelques séances devant conduire les couples boiteux à l'harmonie ou au divorce[3]. Moreno serait une manière de conseiller matrimonial auquel des données psychanalytiques sommaires fourniraient un alibi théorique au goût du jour ; le phénomène Moreno serait spécifiquement américain, son succès dépendrait en large part d'un exhibitionnisme collectif. La sociologie du psychodrame ne manquerait pas d'intérêt, malheureusement nous manquons de toute donnée pour l'entreprendre. Il faudra donc se contenter de lire Moreno et de le critiquer sur ses écrits, non sur son action.

A un sujet (Joe), qui bafouille et bégaie, Moreno demande d'abord d'émettre des consonnes et des voyelles, sans se préoccuper du sens, donc sans chercher à former des mots. « Le langage, lui dit-il, est pareil à n'importe quelle autre invention. Si vous n'avez pas envie de vous en servir, rien ne vous y force. Arrêtez-le comme vous tourneriez un bouton de radio », et il lui fait jouer des scènes (comme celles qu'on propose aux débutants dans les cours dramatiques, par exemple : vous rencontrez un de vos amis dans la rue) en y fabriquant exclusivement du « Joe language ». Joe ne bégaie pas pendant ces séances. Interprétant une discussion avec son patron, ce timide se prend à vociférer, à serrer les poings, il mène le jeu avec autorité. Or c'est dans la réalité le type de situation qui le fait bégayer abominablement. Le traitement consiste à débloquer la spontanéité, à désengluer le sujet de son rôle de bègue, avec lequel il s'identifie et qu'il charge de toutes ses défaillances, de toutes ses tensions.

Tout symptôme est produit : il est le détail frappant et stéréotypé qui ne se comprend que rattaché à la structure globale d'un rôle. Moreno donne l'exemple d'un tiqueur dont la partie gauche du visage se contracte, phénomène accentué par la présence d'une lumière ou d'une femme sur sa gauche. L'analyse révèle que ce tic fonctionne comme le signe chaque jour plus impératif d'une passion : la peur d'un regard qui juge. Regardé, le sujet se crispe, et quand il

2. *Les Temps Modernes*, dans leurs nos 59-60, ont publié le compte-rendu d'un psychodrame de mariage.

3. « Who wants to go to Reno (capitale du divorce) must pass by Moreno » dit un jour Moreno.

veut séduire, faire bonne impression, s'enlaidit ; il produit ses contractions mais les ressent comme une infirmité qu'il subit. A ce malade Moreno demande de se jeter dans des situations où il peut tenir des rôles d'agresseur ; qu'il joue par exemple le rôle de crieur de journaux, tous les muscles de son visage interviennent, les contractions obsessionnelles disparaissent. Le symptôme n'est que le point terminal d'une élaboration psychologique. Par cette crispation le sujet trahit sa dépendance, son anxiété ; il *dit* qu'il perçoit l'autre comme un agresseur qui le dépossède de lui-même et lui dicte une conduite unique : qu'il faut toujours chercher à prendre l'avantage et renverser la situation à son profit.

Reconnaître une signification aux symptômes, traiter le corps comme organe d'expression, porteur d'intentions, ces vues ne sont pas neuves. La psychanalyse détecte et déchiffre ce langage premier ; elle a depuis longtemps généralisé l'idée de maladies qui parlent. Mais Moreno indique autre chose : plutôt que de localiser le symptôme au terme d'un circuit, il le relie à la structure d'un rôle. Ce rôle tente le sujet et le prend au piège ; il y précipite de plus en plus de lui-même, en fait l'emblême de son insuffisance ; en s'y aliénant, il hérite de tout un modèle de comportement, comme, en adoptant une langue, on accepte du coup un certain style. Il s'y englue tant et si bien qu'il lui devient presque impossible d'en sortir ; « chaque pas en avant, écrit Moreno, fait naître de nouvelles associations en direction du rôle névrotique ». Pour renverser ce mouvement, il ne suffit pas de rattacher le symptôme au passé ni de reconnaître sa fonction au sein de la névrose comme le fait la psychanalyse ; il faut ouvrir une brèche, créer un choc qui retentira ensuite sur l'ensemble du comportement : c'est la tâche du psychodrame.

Sous sa forme la plus simple, le psychodrame consiste à faire passer des conflits réels sur le plan du jeu, donc de l'imaginaire, et à attendre de ce passage un mouvement inverse, une libération de la spontanéité bloquée dans une forme stéréotypée, c'est-à-dire un passage de l'imaginaire au vrai. Le patient peut tout dramatiser — et on l'engage à le faire aussi précisément que possible : les situations de sa vie quotidienne, banales ou conflictuelles, les personnes de

son entourage, soit avec leur concours effectif, soit avec des auxiliaires, une scène qu'il a vécue ou qu'il imagine, ses rêves, son monologue intérieur (« Vous allez représenter une scène qui a effectivement eu lieu, eh bien ! tous les sentiments, toutes les pensées que vous avez eues alors sans les dire, exprimez-les maintenant, en mouvements, en gestes, à voix basse ».) De toutes les façons, il est encouragé à se trahir. Tandis que le monologue sur le « vieux divan psychanalytique » autorise, selon Moreno, les dérobades, les ratiocinations, les complaisances, en fascinant le malade sur son passé, sur une image définitive de soi, en l'invitant au ressassement, en l'enlisant dans les malheurs de la subjectivité, le psychodrame donnerait au sujet le moyen d'objectiver son monde psychologique et de le modifier au fur et à mesure qu'il le dramatise. Il est effectivement frappant de voir comment les malades livrent en quelques scènes rapides les traits essentiels de leur névrose et la part que leur entourage y prend. L'un d'eux, Robert, en jouant une scène avec son père, révèle à la fois la propre obsession de celui-ci (c'est un homme pressé qui a toujours peur de manquer ses rendez-vous, s'établit des horaires rigoureux, etc.) et de quelle façon il y participe : il fait lui-même une névrose du temps ; il arrive par exemple à la première séance deux heures en avance : une autre scène montre qu'il partage avec sa mère une sorte de névrose de l'espace (toujours mettre les objets à leur place, etc...). Il devient immédiatement manifeste que le conflit qui oppose actuellement Robert à sa femme s'enracine dans une situation antérieure qui donne une forme spécifique à leurs rapports. D'emblée le psychodrame nous porterait donc au cœur de la névrose. Mais comment fournit-il plus qu'un diagnostic, une thérapeutique ?

L'attitude psychologique de l'acteur a été décrite par Sartre ; mais ici ce n'est pas dans Hamlet que l'acteur — le patient — s'irréalise, c'est dans son propre personnage ; il se fait annoncer par une représentation imaginaire ce qu'il est. L'humour constitue quelque chose d'équivalent en ceci qu'il suspend l'inhérence brute du sujet à son emploi, à la logique stricte de sa conduite ou de ses propos : soudain, ce qui allait de soi se mue en une variation saugrenue, bizarrement fichée quelque part en un point de la série inépui-

sable des attitudes possibles. La première vertu que Moreno reconnut effectivement au psychodrame c'est de permettre une « humorous self expansion ». En se donnant le spectacle de ses fantasmes, le sujet se donnerait aussi le moyen de s'en libérer. Seulement il y a un humour qui s'accommode fort bien du conformisme, un goût pour le pastiche qui guérit des clichés mais ne garantit pas pour autant un style ; il y aurait de même une manière de réduire le psychodrame à une comédie. C'est le rôle du thérapeuthe d'éviter cette fuite dans le jeu, de limiter les satisfactions de toutes sortes que le patient pourrait y trouver : narcissiques, — prédilection pour soi en tant que spectacle — imaginaires — production libre de fantasmes auxquels le jeu dramatique assure une consistance et une résonance inhabituelles, — exhibitionnistes — s'offrir au regard d'autrui tout en le défiant. Ce rôle, aucune recette ne le définit. « Le malade est le poète » ; ce sont toujours ses actions, sa mimique, ses humeurs qui doivent guider le « directeur » et ses aides : ils s'ajustent à lui, à sa conduite du dialogue. Mais le « directeur » intervient beaucoup plus activement que le psychanalyste, il suggère le scénario, le modifie en cours de route, canalise les productions du patient ; le propre de toute expression étant d'évoquer plus qu'elle n'énonce, c'est à lui et aux auxiliaires qu'il revient de tirer parti de ce décalage pour amener le sujet à cerner son unique problème. On peut rêver de psychodrames conduits avec cette cruauté dont témoigne l'alliance du policier et de l'épouse à l'égard de la « victime du devoir » de Ionesco. Mais l'analyse du cas Robert montre déjà d'une manière suffisamment spectaculaire le procès dialectique d'un psychodrame.

D'abord c'est la révélation d'une névrose temps-espace recouverte par le conflit conjugal. Puis Robert et sa femme jouent ensemble les scènes cruciales qui ont lieu entre les séances ; ce qui assure une détente car, quoique bien plus courtes au théâtre, elles peuvent y être poursuivies jusqu'au bout. Un jour sa femme remarque que Robert opère un tri parmi les scènes, il exhibe son complexe espace-temps et passe systématiquement sous silence d'autres aspects de sa vie, par exemple sa conduite sexuelle. Elle, inversement, y revient avec insis-

tance. C'est le déroulement même de l'action qui fait surgir de nouvelles questions et modifie la situation de départ.

Un autre couple représentait une discussion sur le coût du traitement. « Qu'importe, dit la femme, si notre mariage doit devenir heureux à nouveau ! » Alors lui, pour la première fois, lui jette à la face qu'il est amoureux d'une autre femme, et que son calvaire a pris fin. Ce sont là les surprises du psychodrame.

On objectera que les limites de la catharsis sont connues et qu'une brusque mise en évidence des tensions secrètes n'a jamais suffi à provoquer leur solution durable. Or le psychodrame prétend favoriser plus que l'expression des conflits actuels du sujet ; si cette expression doit être totale, c'est qu'il rouvre, à l'exemple de la psychanalyse, mais selon Moreno d'une manière plus décisive, une situation infantile qui est longuement décrite dans un chapitre de *Psychodrama*. Cette description, dans un vocabulaire morenien, recoupe sur la plupart des points celle qu'en donne la psychologie contemporaine. Mais la perspective est neuve. En effet on étudie suivant l'enfant, malgré les affirmations de principe opposées, à partir de l'adulte ; on ne voit alors dans son apprentissage qu'une tentative maladroite pour s'approprier une monde objectif, rationnel, et instituer enfin comme dirait Piaget, le triomphe de la réciprocité sur l'égocentrisme. A l'inverse, la psychanalyse, avec le contenu positif qu'elle donne à l'idée de prématuration, montre l'enfant toujours en avant de lui-même, ébauchant des relations (avec l'objet, soi, autrui) « au-dessus de ses moyens ». Moreno accentue cette manière de voir. « C'est un miracle que l'enfant vive », écrit-il, mais ce miracle est l'homme même. Car une prolongation de la vie intra-utérine qui ferait naître un enfant se suffisant à soi-même le priverait à la fois de ce pouvoir d'anticipation qui le constitue (« il faut étudier l'enfant à partir du génie non de l'animal ») et de sa sensibilité à l'héritage social incarné dans les egos auxiliaires qui l'entourent.

Ce langage signifie que loin de vouloir amener l'enfant à la vérité du monde adulte Moreno cherche à libérer l'adulte des conserves culturelles. Le psychodrame tente de restituer l'unité entre l'imaginaire et le réel qui définit le premier

univers, « matrice d'identité », où l'enfant baigne dans la coexistence et ne se dissocie pas des objets ; en tout ce qui l'entoure il ne trouve que des egos auxiliaires. Seule la spontanéité originelle recouvrée peut modifier les structures acquises, ramener le sujet vers un stade qui soit antérieur au découpage en des rôles qui l'entravent, au conditionnement des réponses qui le mécanisent, lui faire apercevoir enfin un univers inédit.

On voit l'optimisme, teinté de Rousseau et de Bergson, qui inspire cette apologie de la spontanéité-créativité. Pour Moreno un individu spontané ne peut que rayonner et, par un effet d'induction, « déconserver » son voisin ; c'est alors le règne de la coopération. Les conflits, les tensions, le luttes ne naissent qu'au niveau des rôles ; encore est-ce toujours sur le fond d'une coexistence dont la matrice d'identité, le « placenta social » fournissent une première ébauche et qu'il est toujours possible de ranimer.

Nous sommes parfois un peu pressés d'ériger en lutte hegelienne des consciences, des oppositions adventices, produits d'une situation, d'un héritage culturel. Moreno est bien à l'antipode de cette tentation. A ses yeux tout le mal vient du formalisme des institutions, de la prégnance des clichés culturels. Que nous nous en libérions, que nous recouvrions nos heureuses spontanéités et tout ce qui nous divise s'évanouira dans l'apparence ! On souhaiterait trouver Moreno plus exigeant quant aux termes qu'il assigne à sa thérapeutique ; sur le chapitre de la « guérison » lui, habituellement fort bavard, se tait ; qu'il prétende faire régner l'harmonie dans un couple ou accroître la productivité d'une équipe de blanchisseuses, il paraît recourir aux mêmes critères.

Nous n'avons rien contre la coexistence et rêvons nous aussi de spontanéités accordées, de sociétés réconciliées. Mais nous savons que les situations, les entreprises les mieux partagées, loin de résorber les différences dans une hypocrite fusion, les aiguisent dans la mesure même où l'on prétend à une communication plus radicale. Non seulement un intermonde ne supprime pas les singularités, mais il s'en nourrit.

Mais le psychodrame est fait pour délivrer plutôt que pour instituer une communication exemplaire. Sous cet angle, la technique de Moreno, sinon sa métaphysique, provoque la

réflexion. Ce qui ressort de toutes ses analyses, c'est que toute névrose est un conflit intersubjectif. C'est parfois évident comme dans le cas de Robert, mais l'exemple du tiqueur le confirmait aussi : ses contractions ne font que symboliser un certain rapport à autrui. Le psychodrame, comme la psychanalyse, prétend justement délivrer le sujet de la « mauvaise » intersubjectivité en établissant une relation d'un type neuf ; il est donc vrai que l'une et l'autre créent des situations artificielles, « en marge de la vie », mais absurde de le leur reprocher puisque c'est la condition de leur succès : il s'agit de briser un cercle. Simplement Moreno pense que cette relation doit être « ouverte », parfois même publique (quand les spectateurs partagent le problème débattu), justement parce que le mal à guérir est un écart entre l'intérieur et l'extérieur. Si le névrosé tend vers le soliloque ou l'aphasie, comment prétendre le guérir en l'isolant dans son monde privé, dans son passé, en l'enfermant délibérément dans une atmosphère rituelle qui le coupe de ce qui chaque jour effectivement le sollicite ? Il faut au contraire contraindre le malade à assumer son monde actuel, à débattre ouvertement ses difficultés, à mesurer par une confrontation avec le réel le degré de résistance de ses fantaisies, à dialoguer enfin de telle sorte qu'entre ses interlocuteurs et lui-même s'établisse un terrain commun où le psychiatre intervient à titre de catalyseur, non d'objet exclusif de transfert.

Les attaques de Moreno contre Freud sont sommaires ; il est convaincu que toute la psychanalyse aboutit au psychodrame (comme toute la sociologie à sa sociométrie). Elle-même le reconnaîtrait en analyse d'enfants et de groupes. La résistance au psychodrame viendrait simplement de ce que les problèmes privés y sont portés au grand jour : « l'individu sait ce qu'il perd, non ce qu'il va gagner ». Il est vrai que du point de vue de Moreno, la psychanalyse ne peut présenter que des traits négatifs : le divan est bien étroit au regard d'une scène à paliers circulaires, le monologue fait pauvre comparé au jeu fiévreux du patient avec la troupe d'egos auxiliaires. Mais il ne faut pas être dupe de cette comparaison. En réalité, la fin que les deux techniques se proposent est très différente.

Les psychothérapies se préoccupent exclusivement de l'accord d'un moi et d'un milieu : ensemble ils doivent faire bon ménage. Qu'une conduite altérée redevienne « normale », qu'une angoisse trop vive s'endorme, c'est assez. Certes, le psychodrame contraint le sujet à se reprendre, à jouer, à parler et l'amène à une perception objective de sa conduite ; mais il s'arrête en chemin. Si le sujet reconnaît l'imposture de son personnage, l'impasse de sa vie, la dégradation de ses relations aux autres, il lui reste possible de se précipiter, aussitôt abandonné un rôle, dans un autre rôle qui l'aliène également. Aussitôt modifiée sa situation actuelle, d'en créer une autre équivalente ; les éléments changent, la structure reste la même. Même s'il permet une prise de conscience et crée une détente, le psychodrame ne se donne aucun moyen de les rendre décisives.

En principe la psychanalyse est autrement rigoureuse. Elle seule peut mettre à jour — à travers les intentions qui se décèlent au sein de la relation analytique, la constance des motifs imaginaires, les fluctuations du discours — les imagos qui spécifient la réalité et finalement cette forme de problème unique que chacun débat avec soi. Mais cette objection classique, Moreno s'en accommoderait mieux qu'un autre, car pour lui, une névrose ne se fabrique pas toute seule, c'est une maladie à plusieurs.

Il a toujours été frappé par la stéréotypie des conduites humaines. Aux enfants, il fait jouer ou reconnaître des métiers : policeman, épicier ; aux adultes des situations typiques : une femme apprend que son mari veut divorcer pour en épouser une autre, un directeur renvoie un de ses employés ; un fils demande de l'argent à son père. Des relations comme celles de médecin-malade, commerçant-client, père-enfant, lui paraissent assez fortement structurées pour imposer des normes de conduite, assigner à l'individu un emploi, lui fournir des étalons de jugement, au point que son comportement se réduirait à une variante du modèle.

On sait que de tels clichés culturels sont particulièrement enracinés aux Etats-Unis, où Moreno est établi depuis plus de vingt ans. Il en résulte des conflits, mais au sein même de l'individu, et non entre lui et autre chose, par exemple entre ses aspirations et les mœurs régnantes : il ne cesse de

se confronter avec cette représentation collective de la vie qui l'investit de toutes parts. Dans ce contexte le social apparaît comme oppressant ou bien il se vide de toute substance ; le langage collectif n'est plus que vacarme et l'individu est voué au soliloque. Car lorsqu'un langage devient formel, abstrait, il est impropre à la parole, et du coup la parole devient si particulière, si privée, qu'elle renonce à se faire reconnaître ; c'est la logorrhée de l'homme ivre.

Impératif, le rôle social recouvre au sein des relations interpersonnelles tout sentiment effectif. La logique de la situation l'emporte sur les initiatives des libertés. « Faire une scène » par exemple, c'est à son insu être parlé plus qu'on ne parle, être joué plus qu'on n'agit. Ces formes d'aliénation — dans le cliché, dans le rôle — sont liées aux modèles culturels, mais elles ne tentent si fortement l'individu que parce qu'elles sont portées par des structures typiques de l'intersubjectivité ; il y a dans toute conduite une sorte d'inertie, dans tout sentiment une menace de dégradation qui les amène à parcourir les cycles bien connus de l'autorité et de la dépendance, de la frustration et de la revendication, etc...

Ces remarques conduisent à une conception du rôle qui est au centre des recherches de Moreno. Le rôle, c'est l'emploi qu'un système impératif dans ses formes mais inconscient dans sa structure impose à chacun de ses participants. Moreno évoque les névroses triangulaires, mais l'exemple le plus saisissant n'est-ce pas une autre pièce de Pirandello qui le fournit : *Chacun sa vérité* ? On y voit trois personnages se condamner à assumer l'image de soi que chacun de ses partenaires a élaborée et donner par là une telle consistance à des fictions que l'idée même de vérité du sujet devient absurde. La pièce fournit un exemple grossissant de la mauvaise intersubjectivité. C'est le triomphe du regard de l'autre, avec son cortège de vertus (dignité, sens de l'honneur) et de malaises (honte, colère), jeu de miroirs de plus en plus serré qui ne laisse aux partenaires-adversaires que le pouvoir de renforcer leur rôle et de renforcer leur adversité. Quant à nous, nous ressemblerions à ces provinciaux naïfs et féroces qui veulent à tout prix localiser la folie, dénoncer la sorcière quand ce sont les rapports humains tout

entiers qui sont ensorcelés. Moreno, à l'exemple du « raisonneur », soutient que si l'on adopte résolument la perspective d'une subjectivité on s'ôte tout moyen de la contester. Pour intervenir efficacement, il faut créer une situation neuve. Puisque la racine du mal n'est pas dans l'individu mais dans une relation, il doit trouver sa solution sur le terrain qui est le sien : celui de l'intersubjectivité.

Le psychodrame fournirait le moyen de rouvrir le système qui emprisonne ses participants, de dénouer cette relation qui les condamne à la stéréotypie. En effet, il crée une détente et provoque par là un premier débloquage de la spontanéité. confronte, en portant les conflits sur une scène neutre, le réel et l'imaginaire, donne une perception neuve, objective du rôle personnel, ébauche enfin une forme de communication, de coexistence qui doit réanimer la socialité originaire et permettre l'établissement dans la réalité d'un nouveau type de relation.

Si les malades viennent me trouver, dit à peu près Moreno, ce n'est pas pour apprendre comment réussir une sublimation mais « pour affronter des conflits où d'autres sont engagés ». Cette idée que toute difficulté intérieure n'est que le retentissement d'un conflit intersubjectif devait tout naturellement le conduire à essayer sa technique sur les groupes, et c'est le sociodrame ; le procédé est semblable, mais l'objet devient cette fois une expérience collective, particulièrement l'interaction conflictuelle entre cultures. Un exemple de scénario : un couple noir, les Cowley, petits bourgeois dignes et paisibles, est violemment pris à parti par une femme blanche qui fait irruption chez eux. Plus tard elle revient, s'excuse, invite même les Cowley à dîner. La scène une fois jouée, deux autres couples noirs qui se trouvent dans la salle déclarent qu'ils ne sont pas du tout d'accord avec l'interprétation du scénario. Invités à jouer à leur tour, ils donnent, assure Moreno, une réplique étonnante de ce que viennent de faire les Cowley. Une telle expérience donne un singulier relief auxidées de Moreno sur le rôle et sa valeur impérative. Une femme mariée par exemple qui tente de dramatiser ses situations les plus personnelles s'étonne de la facilité avec laquelle un étranger (l'auxiliaire qui tient l'emploi du mari) retrouve spontanément des mots, des attitu-

des, qu'elle ne croyait familiers qu'à leur couple. Dans l'exemple des noirs, on voit qu'ils s'évaluent, se jouent exactement comme ils sont définis par les autres : triomphe de l'identité collective qui rend toute relation humaine vraie impossible. Le sociodrame, en même temps qu'il permettrait d'explorer les stéréotypes, de mesurer leur intensité, prétend délivrer les hommes d'aujourd'hui des représentations fictives qu'ils se font les uns des autres ; Moreno rêve des développements que la télévision pourrait apporter à ses méthodes de diagnostic et de traitement des groupes.

Par le sociodrame il retrouve toute une orientation de la sociologie américaine soucieuse d'enquêter sur la réalité sociale présente et de la saisir à l'état naissant, avant qu'elle ne se cristallise en institutions. Pour Moreno, plus nettement que pour les autres auteurs américains, une société trahit davantage les tensions qui la déchirent dans le comportement effectif de ses membres que dans ses règles formelles. Si on veut saisir ce qu'une culture offre de cultural, et au-delà du manifeste détecter le latent, il faut étudier les groupes restreints. On aurait ainsi accès au style d'une culture et non seulement à l'énoncé exprès de ses principes et de ses lois, qui dissimule plus qu'il n'exprime ; on verrait comment les conduites personnelles sont enveloppées par des formes sociales et comment dans les groupes les moins hiérarchisés, se manifestent déjà des phénomènes spécifiquement sociaux (recherches sur le phénomène du leader).

Une grande partie de l'œuvre de Moreno est orientée dans ce sens. Observer les petits groupes, à l'aide de tests et d'enquêtes mettre en évidence et si possible en chiffres et en diagrammes (d'où le nom de sociométrie) les interactions psychologiques qui s'y opèrent, procéder enfin à des restructurations. Le gros livre qu'on vient de traduire [4] nous renseigne largement sur l'ambition de la sociométrie (révolution de l'humanité), ses techniques (particulièrement le sociogramme qui indique le statut — d'étoile, d'isolé, etc... — de chaque individu dans le groupe) et nous fournit une description détaillée de l'histoire d'une révolution sociométrique conduite dans une centre de rééducation à Hudson.

4. *Fondements de la sociométrie*, traduction française d'après *Who shall survive?* P.U.F.

Les résultats sont affligeants. On se contentera d'un exemple : le test des choix. Moreno demande à chaque pensionnaire d'indiquer sans réticence et dans l'ordre de ses préférences les compagnes avec lesquelles elle souhaiterait cohabiter, ou travailler, ou faire du sport ; quand arrive une nouvelle pensionnaire il la fait rencontrer quelques gouvernantes, quelques anciennes, toutes participent au questionnaire, et, selon les réponses, Moreno oriente la nouvelle dans tel ou tel cottage. C'est ce qu'il nomme froidement une action sociale planifiée ou sociâtrie.

On sera déçu si on cherche dans l'ouvrage, sur la foi de son titre, les « fondements » de la sociométrie. Le concept-clé paraît être celui d'atome social, mais la définition en est inconsistante ou contradictoire : tantôt c'est simplement « un individu et toutes les personnes avec lesquelles il est à un moment donné émotionnellement lié », tantôt l'unité sociale par excellence, centre d'attractions ou de répulsions. De même le groupe est ici traité de simple métaphore, là de seule réalité observable. A vrai dire ces flottements dans la pensée de Moreno révèlent plus qu'un embarras : les limites de la « sociologie psychologique » qui prétend retrouver au niveau de la conscience de chacun la dynamique d'une vie sociale en train de se faire. On comprend l'attirance de Moreno vers la microsociologie et l'insistance qu'il met à souligner la complexité des petits groupes. Il croit rendre sensible par là leur analogie avec la société globale.

Mais faut-il rappeler à quel point cette analogie est superficielle ? Les petits groupes sont tributaires de l'ensemble de la société. Quand il enquête sur l'établissement d'Hudson, Moreno — naïveté, hypocrisie, bonne conscience ? — le considère comme une société étanche ; il ne le met en relation ni avec l'idéologie ni avec le système pénitentiaire américains ; aucune allusion au milieu, à la classe, à l'éducation. La ségrégation raciale est reconnue comme un fait naturel ; de même l'appui que l'adminisration accorde aux enquêteurs. L'attitude apparemment bienveillante de Moreno en devient suspecte : s'il se présente comme l'allié de la direction, comment est-il perçu par les détenues ? On est tenté de lui infliger ses propres concepts et de lui demander : quel rôle jouez-vous ? Il est clair en tout cas que dans

les groupes où les tensions sont encore plus vives, il devient franchement impossible d'éluder ce genre de questions. Comment Moreno est-il accueilli dans un atelier d'usine ? Détecte-il les « meneurs » par le sociogramme ? Soigne-t-il les récalcitrants en quelques séances de psychodrame bien édifiantes ? Nous n'en savons rien. Mais il n'y a pas un mot dans sa théorie qui interdise que les choses se passent ainsi. Si la sociologie se fait militante, qu'elle dise au moins pour qui elle milite.

En fait ce n'est pas pour des raisons méthodologiques ni par une touchante humilité scientifique que Moreno s'est borné à l'étude et à la modification des groupes restreints. Qu'ils soient sans histoire, sans espace réel (ils sont posés là), qu'ils ne fournissent aucune image d'eux-mêmes mais au mieux celle, déformée, de la société globale, Moreno ne s'en soucie guère ; à ses yeux les petits groupes présentent surtout l'intérêt d'être soumis à l'initiative individuelle ; l'appel à la responsabilité, à la coopération y a des chances de retentir. Ainsi croit-il avoir exorcisé le grand mythe révolutionnaire. Il suffirait de multiplier les sociâtres, de les mener partout où il existe des tensions, avec leur équipe, leurs questionnaires, leurs graphiques et parfois, dans les cas difficiles, un théâtre thérapeutique volant, pour réaliser enfin ce rêve : « un système social auquel puissent spontanément adhérer tous les individus ». Il n'y a pas de prolétariat, dit Moreno qui a dû lire Marx comme il a lu Freud en écoutant surtout Moreno spontané-créateur, il y en a d'innombrables : tous ceux que forment les frustrés, les mécontents, les malades psychologiques. Il n'y a pas une révolution à faire mais des millions de révolutions. J'ai l'air de caricaturer. Mais qu'on veuille bien seulement parcourir le dernier chapitre de ce *Who shall survive ?* On y apprendra que le prolétariat le plus nombreux du monde est formé par tous les enfants qui n'ont pas réussi à naître, que le salut de notre malheureuse civilisation dépend du suicide collectif au-delà de la trente-cinquième année, que le sociodrame répandu en Europe nous eût épargné le fascisme et que le grand tort de Marx tient dans son ignorance des concepts sociométriques. Incontestablement il y a du père Ubu chez cet

excellent américain. Comment ne pas être tenté de le planter là, lui et ses fadaises ?

On aurait tort. D'abord le psychodrame est une technique intéressante, dont il ne parait pas que Moreno, d'après les exemples qu'il en donne, ait épuisé toutes les possibilités. Et puis il y a autre chose : dans son œuvre viennent se refléter, mais naïvement grossies, la plupart des difficultés majeures de la sociologie contemporaine incapable, depuis qu'elle a renoncé à l'objectivisme de Dürkheim. de cerner son objet. On trouvera dans Moreno un exemple frappant d'une méthode qui dissout le social dans des mécanismes psychologiques abstraits, où elle prétend déceler les ressorts secrets de toute vie à plusieurs (Moreno déclare « pénétrer en profondeur les processus sociaux »), et qui tente ensuite de le récupérer objectivement par une formalisation mathématique élémentaire. Ce vertige devant la quantité, cette inflation véritablement sans limites des concepts — et leur impuissance à rendre compte de l'indissolubilité individu-société qu'on se contente d'affirmer — cette maigreur des résultats, ce désir mal contrôlé d'intervenir dans la pratique, tout cela, parfaitement visible dans l'ouvrage de Moreno, définirait assez bien, selon ses détracteurs, l'état de la sociologie d'aujourd'hui.

J.-B. Pontalis.

Renée Saurel.

UN DIVERTISSEMENT RÉPUBLICAIN

Pour avoir voulu pratiquer une politique opposée à celle de son prédécesseur, c'est-à-dire s'appuyer sur le parti de la bonne vieille tradition, pour qui le Cartel n'a jamais existé. M. Pierre Descaves a plongé la Comédie-Française dans un sommeil de mort. Les joies véritables de la saison dernière, c'est à Vilar pour *Don Juan* et à la troupe de Berlin-Est pour *Mère Courage* que nous les devons. Il faut pourtant, quelque sympathie que l'on ait pour l'entreprise de Vilar, s'efforcer de ne point préjuger de ce qui se fait à la Salle Richelieu. On sait que la passion incite à l'injustice : il faut donc, avant tout, se refuser le plaisir qu'il y aurait à tenir pour vrais les chiffres que quelques plaisantins, moins amis de Vilar qu'amusés à l'idée de lancer un caillou dans la mare, ont mis en circulation. A propos des *Amants magnifiques*, l'on a parlé d'un supplément de crédits de cinquante millions. Ce qui est administrativement impossible. Mais tout est ainsi, brouillé, déformé, enflé. La passion, comme dit l'autre, parle là toute pure. Tel qui pleure à l'idée qu'à Moscou un jeune spectateur, émerveillé par le rire de Mme Bretty et troublé par ses avantages, l'a appelée « mon cher amour » ricane en pensant qu'en Pologne un autre spectateur a mis genou en terre pour tendre à Vilar (qui devait être joliment ennuyé) une tasse de thé. Et réciproquement. Les fervents de Vilar, qui s'érigent volontiers en tribunal révolutionnaire, affirment que le T.N.P. d'une part, Barrault de l'autre, remplissent fort bien, en France et à l'étranger, la mission prestigieuse de la Comédie-Française, et ils verraient d'un bon œil que l'on fermât ses portes, ce qui libérerait trois cent cinquante millions par an, et mettrait un terme aux querelles intestines. Dans l'autre clan, — moins virulent mais plus stu-

pide — l'on estime que Vilar manque à une partie de sa mission, qui est de jouer les grands classiques, certes, mais aussi de révéler des œuvres modernes, de large audience, à son jeune public. Et l'on n'a pas tout à fait tort. Seulement Vilar, avec ses crédits dérisoires, sa salle impossible et l'obligation qui lui est faite de « tourner » sans cesse, ne peut être tenu pour responsable de cette carence partielle. Alors que la Comédie-Française, confortablement dotée, et pourvue de deux salles excellentes, est sans excuse quand elle fait des *Romanesques* une reprise indigente [1], ou quand elle monte, en grand apparat, quelque solennelle niaiserie.

Ces *Amants magnifiques* sont-ils aussi « voluptuaires » qu'on l'a dit ? Ce divertissement royal n'a-t-il pas été, plutôt, retaillé aux mesures d'une République qui ne consacre aux Beaux-Arts qu'un millième de son budget ? Et quelle est, enfin, la valeur esthétique du spectacle ?

S'il ne s'agissait de l'auguste Maison, nous dirions que c'est là un spectacle qui en met « plein la vue » à ceux qui jusqu'à présent n'ont pas vu grand-chose. Nombreux décors, changements à vue sans que la mécanique grince, gloires et machines, plumes d'autruche à profusion, non point caudales, mais sur de nobles chefs, escalier digne des Folies-Bergère... En y regardant de plus près, l'on s'aperçoit, avec satisfaction, que les décors ne sont que des toiles peintes, que leur plantation est toujours parallèle à la rampe, donc sans « obliques » coûteux, qu'il n'a même pas été nécessaire de doter ces toiles d'une armature, comme l'eussent exigé, par exemple, les grandes surfaces du plateau de l'Opéra. Et pourquoi ne pas croire ce qu'affirme le programme : que tout, à l'exception de quatre ou cinq costumes, a été fait dans les ateliers de la Comédie-Française ? La vérité est que la décoratrice, Suzanne Lalique, a dû faire des économies de bouts de chandelles. Qu'elle a travaillé avec une âme et un dévouement de mère de famille qui a de petits moyens mais veut que tout soit bien pour la communion du petit. Il y a des trouvailles, et beaucoup de réminiscences. Plutôt que devant un style original, l'on se trouve ici en présence d'une

1. La tournée en U.R.S.S., ou ses préparatifs, n'étaient tout de même pas une excuse à cette lamentable soirée.

sorte de « digest » décoratif, où l'on décèle, plus ou moins abâtardies, les audaces de ces quarante dernières années. Mais enfin, cela n'a pas coûté très cher. A peine quatre ou cinq millions de plus que n'importe laquelle des créations de l'an dernier. On objectera que ces quatre ou cinq millions de plus correspondent à peu près à la somme globale que l'Etat-mécène accorde chaque année aux Jeunes Compagnies. qui représentent le théâtre dans son devenir, et que le T.N.P. ne reçoit, par an, qu'une cinquantaine de millions. Il n'y a pourtant pas lieu de crier au scandale : le public accourt, la recette « plafonne » et ces quelques millions seront très vite amortis.

Mais de quoi ce succès est-il fait ? Obligé de se rendre à l'évidence, c'est-à-dire de constater l'échec d'une esthétique périmée, M. Pierre Descaves a fait appel à Jean Meyer comme au Docteur Miracle. Pour effacer le rictus, remonter les traits de la vieille coquette. Après les expériences de la saison passée, l'on ne pouvait miser que sur un classique. Le malheur veut qu'à la Comédie-Française, l'on ne chasse un démon que pour en libérer un autre. Celui de M. Jean Meyer est son habileté, son goût pour une forme de Super-Châtelet, qui l'a poussé à des performances extra-théâtrales, comme *M. Le Trouhadec* ou *Les Caves du Vatican*. Mais là, du moins, des auteurs vivants étaient en cause. Tandis que le choix qu'il a fait des *Amants magnifiques* est l'aveu que le texte compte moins pour lui que la mise en scène, qu'il est un prétexte. Il est vrai (il nous plait d'assurer à la fois la partie civile et la défense) que, si la Comédie-Française n'eût point monté ces *Amants magnifiques*, nous ne les eussions pas vus ailleurs. Et après ? Molière se défend tout seul. Il n'a que faire de la piété d'une armée de jardiniers-exégètes qui, à longueur d'année, sarclent sa tombe. Son œuvre garde sa virulence et sa jeunesse : nous l'avons bien vu avec *Don Juan*. Ce qui en doit demeurer, demeure. Mais qui se soucie aujourd'hui de ces *Amants magnifiques*, hormis l'examinateur vicieux qui voudrait faire pleurer une trop jolie fille ?

Cette comédie, qui n'en est pas une, n'est pas davantage une comédie-ballet. C'est une comédie de cour, ordonnée par et pour le seul plaisir du Soleil et de son entourage. Louis XIV, dit-on, y dansa pour la dernière fois. Voilà qui nous

est bien égal. Le spectateur de 1954, qui ne danse pas, s'endort dans son fauteuil. L'intrigue en est simplette : deux princes rivaux tentent, à grand renfort de fêtes, d'éblouir l'objet-aimé. Il n'est pas impossible que ce thème dépourvu de malice ait été fourni à Molière par le roi lui-même, comme le prétendait Voltaire. Reconnaissons toutefois que sur ce pauvre canevas, Molière a écrit un dialogue souvent exquis, ironique, qui fait penser à Marivaux et à Musset : « Je me suis plaint de mon martyre en des termes passionnés, j'ai fait dire à mes yeux, aussi bien qu'à ma bouche, le désespoir de mon amour, j'ai poussé à ses pieds des soupirs languissants, j'ai même répandu des larmes ; mais tout cela inutilement, et je n'ai point connu qu'elle ait dans l'âme aucun ressentiment de mon ardeur... » Il est vrai que le rôle de Clitidas, « plaisant de cour », est d'une grande drôlerie, qu'il rappelle les bouffons de Shakespeare et annonce l'humour d'un Shaw quant à la chose militaire, et même qu'une aimable insolence perce sous la déférence de Molière à l'égard de ses augustes clients. Bien joué, rapidement enlevé, cela serait supportable.

Malheureusement, il y a les intermèdes, qui viennent rompre à six reprises le fil ténu de l'attention. Lors de la création à Saint-Germain en 1670, la pièce comprenait six intermèdes et une Pastorale, qui se plaçait entre le troisième et le quatrième intermède. Seul le texte du premier nous est parvenu. Il s'adresse au roi, qui représentait Neptune :

On trouve des écueils parfois dans mes Etats ;
On voit quelques vaisseaux y périr par l'orage ;
Mais contre ma puissance on ne murmure pas,
Et chez moi la vertu ne fait jamais naufrage...

Jean Meyer, ne sachant trop à qui s'adresser, l'a supprimé, tandis qu'il conservait intégralement la Pastorale. Et, se refusant à utiliser le texte fade écrit par Dancourt lors de la reprise qui eut lieu en 1704, il a eu l'idée, fort malencontreuse à nos yeux, de glisser là, comme pistaches dans un gâteau, quelques fables de La Fontaine : les Grenouilles qui demandent un roi, l'Ours avec son pavé, et Perrette, dont nous pensions être à jamais débarrassés, et le Lion amou-

reux. Ajoutant ainsi une matinée enfantine, et infantile, à ces cinq actes déjà longs, alors que nous avions subi, en lever de rideau, l'insipide *Ecole des maris* : chape de plomb, houle de sommeil, malgré la grâce vive de Micheline Boudet.

Nous avons vu huit statues, candélabres en mains, esquisser un ballet triste dans une grotte qui évoque le métro Richelieu-Drouot, et les beaux visages d'Annie Ducaux et de Renée Faure y verdir sous les éclairages. Nous avons entendu des chanteurs médiocres, et vu Robert Hirsch, qui fut l'admirable Arlequin de *La Double Inconstance*, faire son numéro brillant et aguicheur, démontrant ainsi moins son talent pour l'entrechat et le jeté-battu, que le fait que cette illustre troupe cesse d'en être une, pour devenir une société à responsabilité trop limitée. Et cela nous peine.

Renée SAUREL.

Jean Pouillon.

LE ROUGE ET LE NOIR

Ce film, dit l'un, est « large, ample, généreux », il « honore le cinéma français »; c'est, dit l'autre, « un chef-d'œuvre d'intelligence professionnelle », grâce à lui « en un mois, il y aura plus de Français pour découvrir Julien Sorel qu'il n'y en eut en un siècle »; c'est, dit un troisième, un film « éminemment français », un excellent « moyen de propagande »; n'oublions pas enfin que « l'entreprise était téméraire[1] ».

Que d'éloges, mais aussi que d'ours et que de pavés! En somme, c'est un navet mais, cela bien posé et aussitôt oublié, on ajoute : c'est un bon navet. Nos critiques auraient mieux fait de s'en tenir à la prémisse, qui est en effet incontestable : du roman, il reste le titre et une histoire tronquée, racontée sans rien qui rappelle le style de Stendhal. Pour ma part, je trouve que ce film est plus près des bandes illustrées par lesquelles certains journaux rendent un hommage inattendu à la littérature, que du roman. Mais il paraît que c'est justement ce qu'il faut admettre une fois pour toutes : pour juger bon un tel film, il faut commencer par comprendre qu'il ne l'est pas, qu'il ne peut pas l'être. Il faut, nous dit-on en effet, juger l'œuvre cinématographique en elle-même, compte tenu de ses règles propres, et étant bien entendu qu'adapter, c'est toujours plus ou moins trahir. Autrement dit, vous ne pourrez apprécier un film inspiré d'un roman de Stendhal que si vous oubliez d'abord Stendhal et son roman.

Certes, il faut juger un film en lui-même. Encore faut-il qu'il existe par lui-même. S'il se présente comme une adaptation, on est bien obligé de se reporter au modèle. Autan-Lara, Aurenche

1. Ces formules sont tirées des critiques parues dans *France-Observateur*, *l'Express* et *le Monde*.

et Bost auraient pu reprendre l'histoire d'Antoine Berthet et la traiter à leur manière. En ce cas, il eût été vain de leur opposer Stendhal, comme il serait vain d'opposer Euripide à Racine ou Sophocle à Anouilh. Mais ce n'est pas du tout ce qu'ils ont prétendu faire. Leur but avoué a été de mettre *Le Rouge et le Noir* à l'écran. Ils se moquent bien d'Antoine Berthet, c'est Julien Sorel qui les intéresse. Le seul problème est donc de savoir si effectivement nous voyons vivre sur l'écran Julien Sorel ou un quelconque imposteur. Pour juger du travail d'Aurenche et de Bost, il n'est pas d'autre mesure que Stendhal. Tant pis, si la comparaison les accable. Quelle blague d'ailleurs que de prétendre que le film se tient tout seul et qu'on peut l'apprécier pour lui-même! Les auteurs jouent constamment, sinon sur la connaissance préalable de l'intrigue, du moins sur le prestige de Stendhal, ils comptent sur l'étiquette pour faire passer la marchandise. Pourquoi en effet certains critiques tolèrent-ils, tout en les reconnaissant, les insuffisances du film? Ce n'est pas du tout qu'ils oublient un instant le roman et jugent le film sur ses mérites propres. C'est au contraire parce qu'ils considèrent le roman comme inimitable et les insuffisances du film comme inévitables. Mais inévitables, celles-ci deviennent sans importance : Stendhal est inégalable, excusons donc par avance ceux qui prétendent en vain l'égaler. Il serait, dans ces conditions, plus logique ou de condamner la tentative comme absurde, ou de mettre en doute le postulat initial. Mais dans le second cas, il faudrait conclure à l'échec de l'adaptation. Pour s'y refuser, il n'y a donc qu'une solution : faire de Stendhal un dieu et poser en principe l'infériorité congénitale du cinéma, tout juste bon à vulgariser les chefs-d'œuvre. Drôles de cinéphiles, nos critiques professionnels!

Adapter, est-ce donc nécessairement trahir? L'argument est de circonstances. La preuve en est qu'on l'avance pour défendre ceux précisément qui ont si admirablement réussi l'adaptation du *Diable au corps*. On feint de croire que l'adaptation devrait avoir pour idéal la fidélité littérale à l'œuvre écrite et on a beau jeu de dire alors qu'il ne peut y avoir d'adaptation parfaite. De ce point de vue, il n'y aurait d'ailleurs jamais d'adaptation tolérable, la question ne se poserait même pas. Mais cette thèse est inventée pour les besoins de la cause. Ceux qui la soutiennent n'y croient pas, ils n'en font état que pour déconsidérer leurs contradicteurs qui, selon eux, taxeraient Aurenche et Bost d'infidélité par

référence à une fidélité impossible et d'ailleurs illusoire. En fait, ils savent bien qu'une adaptation peut être bonne si elle « restitue le souffle » d'une « admirable histoire », quelles que soient les libertés prises avec celle-ci. Mais alors il n'est pas d'autre question que de savoir si l'esprit de l'œuvre est respecté et ce n'est pas défendre le film que perdre son temps à justifier des coupures, des allégements ou des développements, dont le principe n'est mis en cause par personne.

Ce qui est grave en effet, ce n'est pas de couper, c'est de mal couper, et mal couper, ce n'est pas tellement opérer un choix contestable parmi les épisodes du roman — car tout choix de ce genre est forcément contestable —, c'est surtout perdre le rythme et le style du récit. Or tel est malheureusement le tort capital du film. La vivacité, les changements de rythme, le ton du roman en sont totalement absents. Dira-t-on qu'il s'agit d'une impression personnelle? Voici donc ce qu'ont écrit des critiques favorables : Aurenche et Bost se sont conduits en « scrupuleux traducteurs sans style propre », le film n'est « pas stendhalien pour un sou », « que manque-t-il (au film) pour être l'homologue exact du roman?... Le style d'abord ». Comment peuvent-ils ensuite supporter l'adaptation? Le mystère reste entier! On dit, il est vrai, que le film a été défiguré par les suppressions pratiquées dans la version initiale, jugée trop longue par les producteurs. L'œuvre, dans son état premier, avait, paraît-il, plus de cohérence. Peut-être, mais le choix définitif est vraiment étonnant : on se plaint d'avoir dû couper des scènes importantes et on a conservé des scènes sans intérêt. Pourquoi, par exemple avoir gardé l'épisode d'Amanda? Ou, à la fin, le dialogue inutile du geôlier et du curé? Les auteurs ont élagué, taillé, supprimé des personnages. Pour quel résultat? Un film dense, réduit à l'essentiel, rapide et vif? C'est tout le contraire! Le film est désespérément lent et sans véritable unité. L'histoire, au moins, est-elle simplifiée, rendue intelligible à qui n'a pas lu le roman? J'en doute. Le roman est appauvri et pour ainsi dire, aplati. En tout cas, le spectateur ignorant de Stendhal, s'il comprend quelque chose à ce film informe, y verra surtout les aventures d'un homme qui veut arriver par les femmes. Il confondra Julien Sorel et M. Ripois, incarnés tous deux d'ailleurs par le même acteur. Toute la portée du roman est perdue. Sans doute nous fait-on entendre le discours de Sorel à ses juges. Mais en essayant ainsi de donner au film une signification plus profonde.

les malheureux auteurs ont avoué sans le vouloir qu'ils avaient été bien incapables de l'y mettre réellement. Dans le roman, ce passage se situe à sa place normale, c'est-à-dire à la fin; il ne surprend pas, car il est préparé par tout ce qui précède, il en est la conclusion logique. Au terme du film, au contraire, il paraitrait incongru, surajouté arbitrairement; il produirait l'effet burlesque d'une déclaration incendiaire en conclusion d'une histoire à la Delly. Les auteurs l'ont bien senti et c'est pourquoi ils l'ont placé au début, quitte à opérer un retour en arrière parfaitement inutile. Ils ont ainsi espéré que le spectateur dûment averti « rectifierait de lui-même » et prêterait au film, sur la foi de cette déclaration et grâce au souvenir du roman, une signification qu'en fait il n'a pas. Ce qui prouve à nouveau combien il est faux de prétendre que le film doit, pour être apprécié positivement, être jugé en lui-même, puisque sa profondeur apparente ne peut lui venir que d'un tour de passe-passe : amener le spectateur de bonne volonté à conférer arbitrairement au film les prestiges du roman, tout en se gardant de les réaliser concrètement sur l'écran.

Quand dans le détail nos trois mousquetaires se piquent de fidélité à Stendhal, ils ne sont pas plus heureux et commettent de grossiers contre sens. S'ils prennent dans le roman une scène et la conservent telle quelle, ils traduisent directement en images les mots de Stendhal. Sans doute se jugent-ils alors irréprochables. Stendhal écrit-il que Julien regarde sous le lit de Mathilde, ils nous montrent aussitôt la tête de Gérard Philipe au ras du sol. C'est un peu ridicule, mais c'est dans le texte! En effet, seulement, dans le texte, les mots visent une signification : l'inquiétude, la jalousie de Julien; ils indiquent aussi sa jeunesse et l'attendrissement ironique de Stendhal sur son héros. La seule chose que peut-être ils ne cherchent pas à suggérer, c'est une image visuelle! Ce n'est qu'un exemple entre bien d'autres de cette réduction du mot à l'image, opérée sans le moindre discernement, comme s'il y avait entre l'un et l'autre une correspondance simple et univoque. D'ailleurs, même quand cette correspondance existe et que certainement Stendhal voit ce qu'il raconte, l'image visuelle qu'il veut suggérer est à peine esquissée, elle est le schème d'un mouvement rapide, elle est donnée pour s'évanouir aussitôt et c'est être aux antipodes de Stendhal que de « lécher » l'image, la développer, ralentir l'action par cette complaisance à soi du cinéaste photographe. Les soins techniques, qui dans un bon film eussent été sans

importance, accusent ici cruellement l'incompréhension d'Autan-Lara.

De la même façon, le film ne rend jamais ce qui est essentiel à l'œuvre stendhalienne : son côté réflexif, la présence de l'auteur, ses commentaires qui accompagnent constamment le récit sans jamais l'alourdir, mais bien au contraire l'enrichissent tout en l'aérant, lui donnent une multiplicité de significations dont le libre jeu produit cette luminosité complexe propre aux romans de Stendhal.

Était-il impossible d'en donner un équivalent cinématographique? Je n'en sais rien. Mais quelle que soit la réponse, Autan-Lara, Aurenche et Bost sont inexcusables. Si l'on ne peut adapter Stendhal, leur tentative prouve leur incompréhension ou relève du simple commerce. S'il s'agit d'un échec dont on peut faire appel, le mieux est d'oublier au plus vite ce ratage. Quoi qu'il en soit, poser la question de principe ne doit pas servir à masquer le fait : si l'on considère le film sans songer à Stendhal, c'est un navet; si l'on n'oublie pas Stendhal, c'est un scandale.

Jean POUILLON.

Le Cinéma

Ouragan sur le Caine *(The Caine Mutiny)*, d'*Edward Dmytryck.*

Étrange civilisation que celle des U.S.A. : le fascisme renaît là-bas sous le prétexte de la chasse aux rouges, le drapeau étoilé sert d'alibi aux règlements de comptes les plus sordides et les films des grandes compagnies sont soumis à la censure officieuse, mais efficace, du M.P.A. Pourtant, *Ouragan sur le Caine*, qui met en cause le principe même de la discipline militaire, a été tourné avec l'aide de la marine américaine et n'aurait pas la plus petite chance d'être réalisé en France. Il est vrai que chaque système social a ses tabous, et notre flotte est intouchable. Avant la guerre, les officiers de marine avaient le droit d'être cocus, quand ils portaient la barbiche de Victor Francen : cette liberté même a disparu.

Évidemment Stanley Kramer, le producteur, a pris ses précautions. Un carton précise, dès le générique, qu'il n'y a jamais eu de révolte parmi les équipages américains. Un long discours de l'avocat des mutinés donne au film une conclusion conformiste : sur le plan moral, le lieutenant Steve Maryk et l'enseigne Willie Keith n'avaient pas le droit de déposer le commandant Queeg, même s'il était fou et conduisait le navire à sa perte. Pour l'honneur de l'armée, un officier mort par bêtise vaut mieux qu'un révolté vivant. Et c'est l'intellectuel — une race dangereuse par hypothèse — qui fera figure de brebis galeuse : il y avait en effet, à bord du dragueur de mines, un lieutenant de réserve, romancier à ses heures, qui devina dès le début que le commandant n'était pas normal. Cet intellectuel désavouera ses camarades au cours du procès et l'on s'est demandé si le réalisateur, Edward Dmytryck, n'avait pas transposé sa propre expérience : lui aussi a trahi ses compagnons de lutte, les communistes d'Hollywood, devant la Commission des activités anti-américaines.

Mais l'essentiel est dit : l'obéissance morne aux ordres du chef, la monomanie du commandant, l'absurdité fondamentale de cette discipline qui fait la force des armées, et aussi les tensions affectives, les rapports mouvants à l'intérieur du petit groupe qui se reforme trois fois par jour au carré des officiers.

Ouragan sur le Caine a les mêmes qualités et les mêmes limites que la plupart des films américains de guerre : étude subtile d'ordre microsociologique, recherche du détail vrai, du petit fait vécu. Un exemple entre dix : les trois officiers qui commencent à douter du commandant

Queeg ont demandé audience au chef d'escadre. Ils accostent un porte-avions qui fait office de navire amiral. C'est un bâtiment gigantesque où des centaines de matelots font un exercice réglé comme un ballet de music-hall. Les trois hommes se rendent compte brusquement que leur vieux raffiot est une oasis, comparé à cette machine de guerre. Ils acquièrent, en quelques secondes, une conscience de « planqués » : le Caine a tout de même du bon. Nous avons tous eu, en servant dans les rangs de l'armée française, des impressions de ce genre.

Un autre exemple : les amours de l'enseigne de vaisseau. Keith a une mère envahissante et castratrice. Bien sûr, elle ne s'oppose pas au mariage de son fils. Elle est trop bien élevée. Mais elle exerce un chantage affectif ; elle se retrouvera seule, douloureuse et frustrée. Et les séquences mondaines, qui paraissent d'abord inutiles, ont un but bien précis : situer Keith, l'être ambivalent par excellence, dans son contexte familial.

C'est ce réalisme, au meilleur sens du mot, qui fait le prix du travail de Dmytryck. Le hasard a voulu que la même semaine un producteur français présente lui aussi un film de marine, *Le grand pavois*, de Jack Pinoteau. La comparaison est significative. Ce navet tricolore m'a rappelé une phrase à la mode dans les Chantiers de jeunesse, à l'époque de Pétain : « Vous êtes ici pour réapprendre la joie. » *Ouragan sur le Caine* a tout de même une autre portée.

Raymond Borde.



La Belle et le Voleur, de *Keigo Kimura*.

La belle et le voleur souffre d'avoir été le cinquième film japonais exploité en France. Venu deux ans plus tôt, il aurait bénéficié du même préjugé favorable que *Rashomon* : on ne discute pas une œuvre insolite. Mais le cinéma japonais a cessé d'être insolite et le hasard a voulu que la présentation de *La belle et le voleur* coïncide avec le réveil de l'esprit critique : Les moins méchants ont donc parlé d'un western à l'époque des samouraï.

Je pense que, pour une fois, la critique a porté à faux et que *La belle et le voleur* est presque aussi valable, dans un contexte différent, que *Les enfants d'Hiroshima*. Sans doute le film a-t-il été tourné avec de petits moyens. Les extérieurs sont rares : une rue désolée de la ville impériale où les chiens se jettent sur les cadavres et quelques photos de famine, de maladie et de misère. La plupart du temps, les paysages sont pris en « découvertes » et sentent le décor. Enfin la copie présentée en France a été assez mal montée.

Ces réserves faites, *La belle et le voleur* contient des variations de qualité sur le thème de la société féodale. Le fil conducteur est simple : deux frères qui étaient tout l'un pour l'autre et qu'une mauvaise femme dresse l'un contre l'autre. Mais cette opposition sommaire du bien et du mal, ou plus exactement de l'honneur et du vol, est rachetée par le souci de vérité historique.

D'abord « les structures » : Le Japon du XIIe siècle, un pays pauvre, soumis aux famines et aux épidémies; une caste de nobles désargentés, de samouraï provinciaux dont la misère a fait des vagabonds ou des voleurs; quelques oasis de civilisation dans les domaines des grands commis du Prince; un brigandage organisé, qui évoque les routiers de notre propre Moyen Age.

Mais certains détails soulignent la parenté des modes de vie dans tout système féodal, qu'il soit français ou asiatique. Par exemple, le thème de l'amour courtois : le metteur en scène, Keigo Kimura, n'a insisté sur la brutalité des rapports sexuels et sur le déchaînement de l'érotisme dans un milieu très populaire, que pour leur opposer le raffinement des hautes castes. En amour, le sous-secrétaire d'État observe en effet un rituel minutieux : délicieuse pudeur des filles du harem, jeux secrets d'éventail, science de la séduction, scène d'approche conduite et minutée comme une messe.

Une autre équivalence : les portes de la ville impériale semblent avoir joué au Japon le même rôle que les parvis des cathédrales. Là se groupaient les mendiants, les samouraï errants, les desperados, les philosophes affamés et les vieillards.

Enfin le chef des voleurs est une femme, dépravée et fatale, sans doute frigide, et qui a couché avec tous les hommes de sa bande. On a pensé à une influence de la série noire et au thème des tueuses. Il est possible que l'intention soit beaucoup plus subtile et que Keigo Kimura ait illustré un mythe populaire moyenâgeux, celui de la femme-guerrier, qui s'est réalisé par exemple dans le personnage de Jeanne d'Arc.

Ce monde féodal a été saisi en pleine crise : une épidémie de peste. Les rapports sociaux sont donc perturbés et l'influence religieuse paraît s'être affaiblie. Est-ce un symbole? Les brigands utilisent un temple abandonné comme repaire. Il n'y a plus d'autre loi que celle de la jungle. « Voler ou mourir », tel est le conseil que donne aux samouraï un vieil homme désabusé, peut-être un paysan chassé de sa terre. « Tuer ou être tué », telle est la formule que répètent les voleurs, comme s'ils cherchaient une justification à leur déchéance, à leur déclassement.

La belle et le voleur est donc beaucoup plus attachant qu'un Cinémascope en costumes. Les Américains transposent la presse du cœur au Moyen Age. Les Japonais recréent un monde historiquement vraisemblable, où la recherche du détail exact semble ne se heurter ni aux pressions de la morale, ni aux exigences du commerce. Nous savions depuis *Rashomon* qu'il pleuvait au XIIe siècle et que les après-midi d'automne étaient parfois sinistres. Nous savons maintenant qu'on s'épouillait, qu'on se saoulait, qu'on gueulait en tirant l'épée et que les vieillards lubriques violaient déjà les simples d'esprit.

R. B.

Le Gérant : Francis JEANSON.

Imprimerie CHANTENAY, Paris. — Décembre 1954
Dépôt légal 4e trimestre 1954